SANAT TARİHİ

dr. Arif Müfid Mansel
dr. Oktay Aslanapa

LİSE II

İNKILÂP ve AKA

YENİ LİSE KİTAPLARI

SANAT TARİHİ

II

Dr. ARİF MÜFİD MANSEL
(Arkeoloji Ord. Profesörü)

Dr. OKTAY ASLANAPA
(Sanat Tarihi Profesörü)

Millî Eğitim Bakanlığı Yayım Müdürlüğünün 29 Ocak 1959 tarih ve 1547 No. lu kararıyle Liselerin II ci sınıfları için ders kitabı olarak kabul edilmiştir.

İNKILÂP ve AKA
KİTABEVLERİ

HÜSNÜTABIAT MATBAASI
I s t a n b u l — 1 9 7 5

ÖNSÖZ

Son müfredat programına göre Türk ve İslâm sanatı dışta kalmak üzere dünya sanatını kapsayan bu küçük kitap her şeyden önce öğretmen arkadaşlarımıza yardım etmek; aynı zamanda öğrencilere göz terbiyesi ve sanat kültürü vererek, sanat eserleri üzerine onların ilgisini çekmek amacıyle hazırlandı. Taş devrinden Bizans sanatının sonuna kadar olan 7 - 91 sahifelik kısım Ord. Prof. Arif Mansel tarafından, geri kalan bahisler Prof. Oktay Aslanapa tarafından yazılmıştır.

Kitabı hazırlarken mimarlık, resim ve heykel alanında belli başlı eserlerin üslûp özellikleriyle sanat değerlerinin belirtilmesine çalışmak ve bu eserleri yakından tanıtmak tek düşüncemiz olmuştur.

Gönül isterdi ki böyle bir sanat tarihi kitabı çok iyi kâğıt üzerine temiz bir şekilde basılan, resimleri çok ve net olsun ve bilhassa resim sanatının her devresine ait en önemli eserlerin renkli klişeleri ile zenginleştirilsin. Buna bugünkü şartlar altında imkân olmayınca daha başka çareler düşünmek gerekiyor. Bu bakımdan kitapta adı geçen eserlerin daha iyi resimlerini, en çok on dokuzuncu yüzyıldan sonraki resim sanatına ait önemli eserlerin de renkli röprodüksiyonlarını arayıp bularak öğrencilere göstermek ve bunlar üzerinde açıklamalar yapmak çok faydalı olacaktır. Fakat sanat tarihi derslerinden beklenen faydanın tam olarak sağlanabilmesi için bir projeksiyon makinesiyle başlıca sanat eserlerine ait bir diyapozitif koleksiyonunun bulunması ve derslerde kullanılması bizlere çok lüzumlu gibi görünüyor.

1) Bir sanat eseri nasıl incelenmelidir?

2) Çeşitli üslûpların özellikleri nasıl anlaşılır ve birbirinden ayırt edilir?

Bu iki soru için kitabın sonuna eklediğimiz açıklamaların faydalı olacağını umuyoruz. Bu kısımda mimarlık ve resim sanatına ait çeşitli üslûpta eserler birbirleriyle karşılaştırılarak bunların özellikleri belirtilmeğe çalışılmıştır.

Sadece bir örnek ve deneme olarak bir araya topladığımız bu açıklamalarda kullanılan metod diğer sanat eserleri üzerinde de tatbik edilir,, buna benzer incelemeler yapılarak projeksiyonda tekrarlanırsa bütün öğrencilerin geniş ölçüde ilgisi uyandırılmış, göz terbiyesi ve sanat zevki olgunlaştırılmış olacaktır.

Büyük emek ve güçlüklerle hazırladığımız bu kitapta görülecek bazı eksikler ve dizgi yanlışları için özür dileriz.

Arif Müfid Mansel **Oktay Aslanapa**

İÇİNDEKİLER

	Sahife
Tarih öncesi sanat	7 - 9
Mısır sanatı	9 - 18
Mezopotamya sanatı (Sümer, Samî, Amurru, Kasit, Bakil, Asur sanatları	18 - 27
Anadolu (Truva, Hitit, Frigya, Lidya, Urantu sanatları)	27 - 38
İran, (Pers - Ahamenid, Part, Sasanî sanatları)	38 - 42
Ege sanatı (Girit, Yunanistan sanatları)	42 - 50
Yunan sanatı (mimarlık, heykeltraşlık, resim ve nakış)	50 - 75
Roma sanatı (mimarlık, portre ve tarihî kabartma, resim ve nakış sanatı)	75 - 87
Erken Hıristiyan ve Bizans sanatı (mimarlık, heykeltraşlık, resim - nakış)	88 - 94
Roman ve Gotik sanatı	95 - 102
Rönesans (mimarlık, resim, heykel)	102 - 121
Venedik'te resim	122 - 124
Kuzeyde Rönesans	124 - 129
XVII - XVIII. yüzyıl sanatı	129 - 132
Barok devrinde İtalya'da resim	132 - 139
Felemenk ve Hollanda resmi	139 - 152
XVII - XVIII. yüzyıl Fransız sanatı	152 - 154
XVII - XVIII. yüzyıl Alman sanatı	154 - 156
XIX. yüzyıl sanatı	156 - 160
Romantizm	160 - 166
İngiliz sanatı	166 - 169
Fransa'da Realizm	169 - 173
Empresyonizm	173 - 179
Ekspresyonizm	179 - 186
Kübizm	186 - 188
Modern mimarlık	188 - 191
Hint sanatı	191 - 196
Çin sanatı	196 - 201
Japon sanatı	201 - 206
Bir sanat eseri nasıl incelenir	206 - 211
Üslûpların özellikleri nasıl anlaşılır	211 - 220

TARİHTEN ÖNCEKİ DEVİRLERDE SANAT

İnsanların yazılı vesikalar bırakmadan yaşadıkları uzun devre **tarih öncesi devirleri** adı verilmektedir. Bu devirlerin ilk zamanlarında insanlar tarafından taş yahut çakmak taşından kaba bir şekilde yapılmış bir takım taş eserler vardır ki bunlara **Yontma taş eserleri** ve bunların ortaya koyduğu devre **Yontma taş devri** ya da **Eski taş devri** denilmektedir. Bu devirde insanlar yarı vahşî idiler. Bunlar yabanî ot ve meyvaları topluyor, yahut avcılık ve balıkçılıkla geçiniyorlardı. Bu devirde en çok yapılan araçlar arasında bademe benzer, bir ucu kolayca avuç içine alınabilir baltalar gösterilebilir.

Fakat zamanla havaların soğuması ve buzulların Asya ve Avrupa'da geniş bir alana yayılması üzerine insanlar açıkta barınamamışlar, mağaralara sığınmak zorunda kalmışlardır. Bu soğuk devrenin sonlarında, yani Milâttan önce aşağı yukarı 40.000 ile 15.000 yılları arasında kabaca yontulmuş araçların yanında bazı **sanat eserleri** de ortaya çıkmaktadır. Bunlar kaya sathında boya yahut çizgilerle yapılmış tasvirler ve plastik eserlerden ibarettir. Mağara duvarlarında rastlanan boyalı resimlerin dar bir alanda, yalnız Fransa ve İspanya'da bulunmasına karşılık heykeller ve çizgi resimleri batı, orta ve doğu Avrupa'dan Sibirya'ya ve İtalya'dan kuzey Afrika ve doğu Akdeniz bölgelerine kadar yayılmıştır.

Mağara duvarlarında en çok insana av olabilecek hayvanlara tek ya da gruplar halinde ve avcılarla birlikte rastlanmaktadır. Bu resimler odun kömürü, manganez toprağı ve kırmızı tebeşir gibi maddelerin ezilmesi ve su ile karıştırılması ile elde edilen bir boyanın parmak, saç lüleleri ya da sivri uçlu kamışlarla düz kaya sathı üzerine sürülmesi sonucunda elde edilmiştir. Zamanla bu resimlerde bir gelişme olmuştur.

İlk zamanlar profilden (yandan) resmolunan figürlerden yalnız kontur hatları belirtilmiştir (res. 1). Daha sonraları iç ayrıntılar ve bu arada gölge, ışık oyunları da gösterilmiştir (res. 2).

Res. 1 — Tarih öncesi bir mağara resmi: Av sahnesi

Res. 2 — Tarih öncesi bir yaban boğası resmi

Plastik eserler arasında taş kabartmalar ya da hayvan ve insan heykelleri en çok dikkati çeker. Fildişi, kemik ve taştan yapılmış kadın heykellerine oldukça çok, erkek heykelciklerine ise daha az rastlanır.

İnsanlığın bu en eski sanat eserlerini anlamak ve değerlendirmek için bugünkü estetik görüşlerimizi bir tarafa bırakmamız gerekir. Bütün bu eserler ne belirli bir güzellik duygusunun ifadesi, ne de sanat için yapılmış **sanat eserleri**'dir. Bunların bir amaç için ortaya konduğu anlaşılıyor: İlkel insanın avcılıktaki başarılarını artırmak için başvurduğu büyüye yardımda bulunmak. İşte bu sebepten bu sanat, buzullar devrinden sonra yaşayamamış, yontma taş devrinin sonlarında insanlarda tabiattan uzaklaşma ve soyut tasvirlere karşı bir eğilim başgösterdiği zaman ortadan kalkmıştır.

Cilâlı taş devri yahut **Yeni taş devri** sanatı başka temeller üzerinde yükselmektedir. O devir insanları mağaraları bırakarak kendilerine kerpiç, saz ve kamıştan kulübeler yapmışlar ve köyler meydana getirmişlerdir. Bu köyler bazan açıktı; bazılarının etrafı ise hendek ve çitlerle çevriliydi; bazan da göllerin ortalama kazıklar üzerinde yapılan kulübelerden meydana geliyordu. Bu insanlar için avcılık önemini kaybetmiştir, çünkü bunlar tarım ve hayvancılıkla geçinmeğe başlamışlar-

dır. Bu devirde taş işçiliği büyük ilerlemeler kaydetmiştir; taş ve kemik araçlar ve silâhlar daha düzenli şekiller almış ve daha kullanışlı bir hale getirilmiştir. Bu insanlar aynı zamanda kilden çanak çömlek yapmışlar ve bunları fırında pişirerek sertleştirmişlerdir. Bu devrin eserleri seyrek olarak natüralist bir üslûp taşır, soyutlaşma her şeye hâkimdir. Bezemeler daha çok geometrik şekildedir: Dört köşe, kare, üçgen, dalga hattı, meandr, daire, spiral ve saire. İnsan ve hayvan resimleri de aynı kurallara tâbi tutulmaktadır. Bazan tek insan tipleri, bazan da (en çok kuzey Afrika ve Önasyada) birçok insanlardan ibaret büyük kompozisyonlar meydana getirilmektedir.

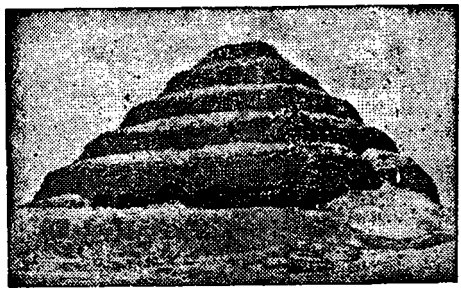
Cilâlı taş devrinde **yapı sanatı**'nın başladığı söylenebilir. Evler, dayanıksız maddelerden yapıldığından kısa ömürlü olmuşlardır. Fakat ölümsüz olmaları gereken mezar yapıları için en çok Filistin, batı Akdeniz ve batı Avrupa'da gayet büyük taşlardan, bunlar dikilmek ya da birbirinin üzerine oturtulmak suretiyle, anıtlar meydana getirilmiştir. Bazan dikine duran iki taş ve bunların üzerini örten bir yassı taştan ibaret mezar odaları yapılmış ve bu odaların üzeri topraktan bir yığma tepe ile örtülmüştür (Dolmen mezarları). Bazan mezarın üzerine dikine duran büyük bir taş oturtulmuştur (Menhir). Bazı hallerde dikme taşlar birbirine paralel uzun sırlar halinde dizilmekte, böylece meydana gelen yollar dinî bir tören alanı oduğu anlaşılan oval bir meydan ya da üzeri bir yığma tepe ile örtülü bir mezara kadar uzanmaktadır.

İşte neolitik devirde karşılaştığımız bu büyük taş mimarlığı sonraki devirlerde, en çok Akdeniz çevresindeki ülkelerde gelişecek olan anıtsal taş mimarlığın temeli olmuştur.

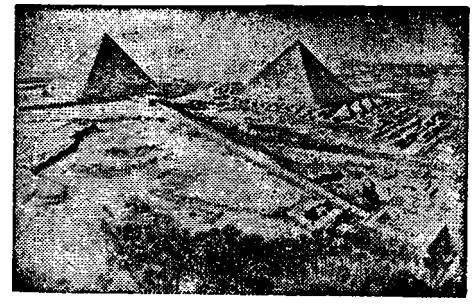
MISIR SANATI

Mimarlık — Mısır'da; Yontma taş devrinden başlayarak insanlar Nil vâdisini sınırlandıran tepeler üzerinde, daha sonra ise doğrudan doğruya Nil vadisinde yaşamışlar, ilk önce taş, sonra madenleri kullanan birtakım kültürler meydana getirmişlerdir. M. Ö. 2900 yılına doğru ilk kral sülâlelerinin ortaya çıkması ve birleşik bir devletin kurulması ile birlikte Mısır'da yüksek bir sanat doğmuş ve bu sanat **Eski Krallık** olarak

gösterilen devirde (aşağı yukarı M. Ö. 2900-2200) sürekli olarak gelişmiştir. Kalıplar içinde güneşte kurutulan ve düzenli şekiller alan kerpiçten, tahta ve kamıştan yapılmış olan evler ve saraylar bize kadar gelmemiştir. Buna karşılık aynı devrin mezar yapıları hakkında iyi bir fikir edinmek mümkün oluyor, çünkü Mısırlılar insanın öldükten sonra, cesedi iyi korunduğu takdirde, başka bir dünyada yaşamağa devam edeceğine inanmışlar, bunun için mezar yapılarına büyük önem vererek bunları taştan yapmışlardır. Bu mezar anıtlarına bir örnek olarak piramit şeklindeki kral mezarları gösterilebilir. Piramitler en eski şekilleriyle üst üste oturtulmuş taraçalardan meydana geliyordu (basamaklı piramitler); daha sonraları bunlar normal şekilleri almıştır. Basamaklı bir piramit hakkında 3. Sülâle krallarından Cozer'in Sakkara'daki piramidi bir fikir vermektedir (res. 3). Kral bu piramidin altında, kapısı fayanslarla süslü bir mezar odasında yatmaktadır. Piramidin etrafını çeviren avlunun içine ise kral sarayının kesme taştan yapılmış küçük bir örneği yerleştirilmiş, bu suretle kralın başka bir dünyada da kendini evinde hissettiğine inanılmıştır. İkinci tipe örnek olarak 4. Sülâle kral-



Res. 3 — Cozer'in basamaklı piramidi (Sakkara) (Eski Krallık)



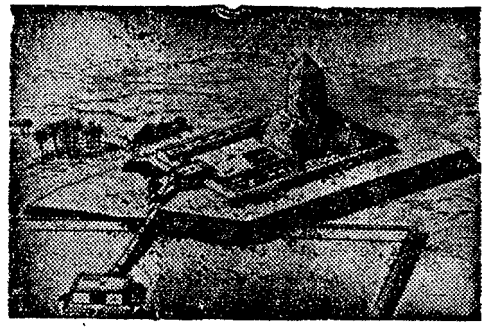
Res. 4 — Gize piramitleri Solda Kefren, sağda Keops'un piramidi (Eski Krallık)

larından Keops. Kefren ve Mikerinos'un (aşağı yukarı M. Ö. 2550-2450) Kahire yakınlarında Gize'deki üç piramidi gösterilebilir (res. 4). Bunların en büyüğü olan Keops piramidi bir kenarı 233 metreyi bulan kare bir kaide üzerinde bir zamanlar 146 metreye kadar yükseliyordu. Bu piramitte kullanılmış olan taşların ağırlığının 6,5 milyon tonu bulduğu ve burada Nil'in taştığı zamanlarda 100.000 kadar insanın 20 sene çalıştığı hesaplanmıştır. Piramitlerin dışında bir granit kaplama tabakası vardı; içerlerinde ise çeşitli koridorlar ve bunlardan birinin sonunda

kralın taş lahtini kapsayan mezar odası bulunmaktadır. Piramidin doğu eteğinde kalın taş payelerle çevrili bir avlunun etrafını çeviren birçok odalar ve koridorlardan meydana gelen bir kral tapınağı yer almakta, burası Nil kıyısında bulunan bir giriş binasına uzun bir tören yolu ile (batı Avrupa'daki tören yolları ile karşılaştırınız) bağlı bulunmaktadır. Bütün bu binaların içi gayet sade idi. En çok kral tapınaklarında koyu renkte taş duvar ve payelerin açık renkte bir zeminle tezat teşkil etmesine önem verilirdi.

Gize piramitlerinin etrafında kralın yakınlarının ve o devir büyüklerinin tuğladan yahut taştan yapılmış mezar anıtları yer almaktadır. Bunlar küçük pramitler yahut yeraltı mezarlarının üzerinde yan duvarları şevli, üzerleri ise düz yapılardan ibarettir (Araplar bunlara **mastaba** yani sedir adını vermektedirler).

Beşinci Sülâle zamanında daha küçük ölçüde yapılan piramitler ve bunlara bitişik kral tapınaklarının yanında güneş tanrısı Re için Memfis yöresinde bazı tapınaklar da yapılmıştır. Bu tapınaklar etrafı duvarla çevrili bir yüksek taraça, taraçanın üzerinde duran ve bazan yüksekliği 60 metreyi bulan ucu sivri bir dikili taş (obelisk) ve onun önünde yer alan bir sunaktan ibarettir (res. 5). Bu sülâle yapılarında iç süslere fazla yer ayrılmakta, duvarlar renkli kabartmalar ve freskler ile kaplanmakta, tavanlar ise gökyüzü gibi maviye boyanmakta ve beyaz yıldızlarla bezenmektedir. Aynı zamanda daha eski devirlerin kaidesiz ve başlıksız sütun ve payelerinin yerini bitki şekillerini, en çok hurma ağaçları ve papirüs demetlerini taklit eden sütunlar almaktadır.

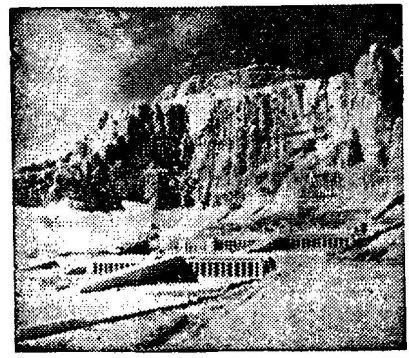


Res. 5 — Güneş tapınağı (5. Sülâle)
(Eski Krallık)

Orta Krallık (M. Ö. 2000-1700) zamanında krallar iç kısımları kerpiçten piramitler ve tapınaklar yapmağa devam etmişlerse de bunlar harap durumda bize kadar gelmişlerdir. Bu devirde mastabaların yanında

kayalıkları oymak suretiyle yapılan mezar odaları rağbet bulmağa başlamıştır. Beni Hasan kaya mezarlarının cephelerinde dikey yivlerle süslü, Yunanlıların Dor sütunlarını andıran (aşağıya bak.) taş sütunlar yer almaktadır.

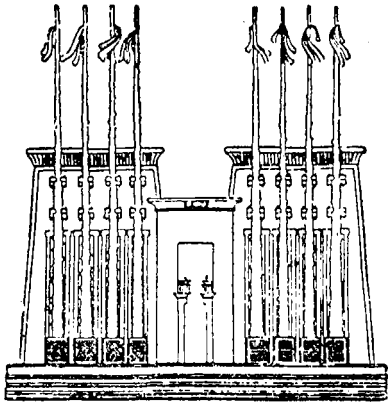
«Yeni Krallık» devrinde (M. Ö.1500-1100) Mısırlılar büyük bir imparatorluk kurmuşlar ve en çok başkent Tebai (Mısırca Apit) ve yöresinde büyük inşaatta bulunmuşlardır. Bunlar arasında tapınaklar ön sırada gelmektedir. Kraliçe Haçepsut'un Deyr-el Bahri'de yaptırdığı tapınak bir kayalığın eteğinde kademeli olarak yükselen, etrafları payeli portiklerle çevrili üç taraçadan ve en üst taraçada asıl tapınaktan ibarettir (res. 6). Portiklerin duvarları kraliçenin Punt ülkesine (Somali) yaptığı seferleri gösteren boyalı kabartmalarla süslü idi. Mısır tapınaklarının en büyük ve önemlileri Tebai yöresindeki Karnak ve Luksor tapınaklarıdır. 18. ve 19. Sülâle kralları tarafından yaptırılmış ve zamanla bazı değişikliklere uğramış olan bu anıtsal yapılar duvarla çevrili büyük bir avlunun ortasında yer almaktadır. Kaldırımlı ve iki tarafı sfenks



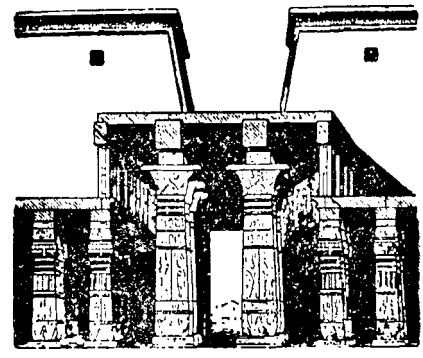
Res. 6 — Haçepsut'un Deyr-el-Bahri'deki tapınağı (Yeni Krallık)

heykelleri ile süslü geniş bir cadde tapınağa ulaştırmaktadır. Tapınağın cephesinde, sağında ve solunda kuleler bulunan bir cümle kapısı vardır; bayrak direkleri ile süslü fasadın önünde (res. 7) bazan dikili taşlar durur. Kapıdan geçtikten sonra aynı eksen üzerinde arka arkaya sıralanmış portikli avlulara ve tavanları birçok sütun tarafından desteklenen büyük salonlara girilmekte, tanrının heykellerini ve adak eşyasını kapsayan daireler en geride bulunmaktadır. Aynı zamanda salonlar ve odaların önden arkaya doğru yavaş yavaş alçaldığı ve karanlığın arttığı

göze çarpmaktadır. Bu binaların büyüklüğü hakkında bir fikir edinebilmek için Karnak tapınağındaki büyük salonun bazı ölçülerini verelim: Salon 102 m. uzunlukta ve 53 m. genişlikte olup içinde 134 tane sütun durmaktadır (res. 8). Orta sütunlar yan sütunlardan daha yüksektir.



Res. 7 — Bir tapınak cephesini gösteren bir Mısır resmi (Yeni Krallık)

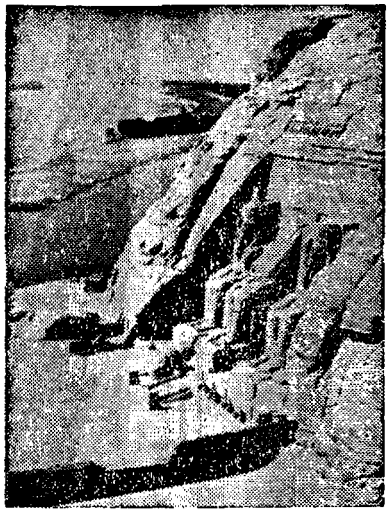


Res. 8 — Karnak tapınağının büyük salonu (Yeni Krallık)

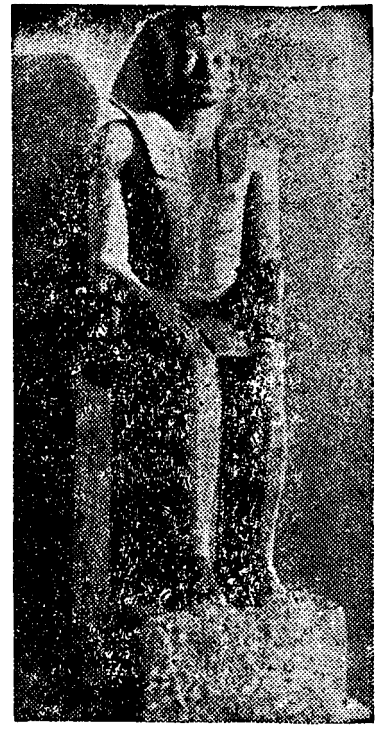
(23 metre). Bu suretle orta kısmın yanlarında açılan pencerelerden salonun içine bol ışık girmesi sağlanmıştır. Tapınak sütunları bu devirde klâsik şekillerini almakta, sütun gövdesinin çapı ile yüksekliği, gövde ile başlık arasında daha iyi oranlar elde edilmektedir.

Aynı devirde kayalık içine oyulmuş tapınaklar da yapılmıştır ki bunlar plân bakımından açıkta duran tapınaklara benzemektedir. Bunların en büyüğü Ramses II. tarafından Nil'in kıyısında Abu Simbel'de yaptırılmış olan tapınaktır (res. 9).

Heykeltraşlık — Tapınaklar ve mezar anıtlarının gerek cephelerinde, gerek iç kısımlarında taş, tahta ve tunçtan yapılmış heykeller duruyordu. Eski Krallık devrinden başlayarak büyük heykellerde belirli tipler tespit olunmakta ve bunlar, zamanla gelişmekle beraber, esas karakterlerini korumaktadır. Meselâ oturan heykel tipini ele alalım (res. 10): Koltuk ya da taht masif bir taş blok şeklindedir; insan figürü bu blokla birleşmiş âdeta kaynaşmış olarak gayet sakin ve hareketsiz olarak oturmaktadır. Figürün başı omuzlar üzerinde dikey olarak durmakta ve dosdoğru öne bakmaktadır; eller dizlerin üzerine konmuş, sağ el yumruk halinde, sol el ise düz olarak gösterilmiştir. Bazan bir elin göğüs üzerine



Res. 9 — Abu Simbel kaya tapınağı



Res. 10 — Bir kral (Amenemhet III.) heykeli (Orta Krallık)

konduğu da görülür. Bacaklar birbirine paralel durmakta, ayaklar bütün taban ile yere basmaktadır. Ayakta duran heykel (res. 11) : dimdik durmakta ve dosdoğru öne bakmaktadır. Vücudun ağırlığı her iki bacağa eşit olarak yükletilmiştir. Heykelin ortasından geçen dikey bir plân heykeli birbirine eşit iki kısma ayırmaktadır. Bu duruşa sanat tarihinde **frontal duruş** adı verilmektedir. Ekser hallerde sol ayak bir adım ileri atılmıştır; kollar vücuda yapışık olup düz bir şekilde aşağıya sarkmaktadır; bazan sağ el yukarıya kaldırılmış olup bir değneğe dayanmaktadır, eller yumruk şeklindedir; heykel birçok hallerde paye şeklinde bir desteğe yaslanmaktadır.

Mısır'da bazı heykeller ölüler kültü (din) ile yakından ilgilidir. Bunlar ölüler ile birlikte mezara konur ve bunların ölünün ruhuna bir çeşit sığınak olacağına inanılırdı. Fakat bu işi başarabilmeleri için bu heykellerin sahiplerine benzemeleri, yani bunların portre heykeli olmaları gerekli idi. İşte bu sebepten Mısır heykeltraşlığında pek erken bir portre sanatı başlamıştır. Bu heykellerde yalnız çehre benzeyişine değil, karakteri belirten bazı şahsî hatların da ortaya konmasına önem verilmiştir. Eski Krallığın en tanınmış kral portreleri arasında Kefren'in heykelleri

gösterebilir. Aynı kralın bir portre heykeli kralın Gize'deki piramidinin yanında duran meşhur sfenks'tir Heykeltraş burada tabiî bir kaya parçasını, kralın başını aslan vücudu ile birleştirmek suretiyle, bir sanat eseri haline getirmiştir. Sert taşlardan yapılmış kral heykelleri yanında

Res. 11 — Ayakta duran heykel (Eski Krallık)

Res. 12 — Bir tahta heykel (Şeyhülbeled) (Eski Krallık)

yumuşak taşlardan, tahtadan yapılmış prens, rahip ya da memur heykelleri de vardır. Bunlar arasında Kahire Müzesinde duran bir tahta rahip heykeli gösterilebilir. Bu heykel bugünkü Mısırlı tipine o kadar yaklaşmaktadır ki onu bulan işçiler kasabalarının şeyhine benzetmişler ve heykele «Şeyhülbeled» adını vermişlerdir (res. 12).

Bu sert kaidelere bağlı üslûp yalnız tanrı, kral, asiller ve devlet adamlarının heykellerinde uygulanmaktadır. Alt tabakalardan insanlar ise bu kaidelerin dışında, daha tabiî, canlı ve hareketli olarak (meselâ çömelmiş, bağdaş kurmuş, yerde yatar ya da belirli bir işi yapar durumda) tasvir olunmaktadır.

Orta Krallık heykeltraşlığı 3. bin geleneğini devam ettirmekte, heykellerin çehrelerinde iç duyguların açığa vurulmasına, en çok hüzün ifadesine önem vermektedir. Bu devrin bir şaheseri olarak kral Amenemhet III'ün portre heykeli gösterilebilir (res. 10).

Yeni Krallık heykelleri de çehrelerinde karakteristik hatlar taşı-

makta (meselâ Kraliçe Haçepsut ve Kral Tutmosis III. heykelleri) ve taş tekniğinin ilerlemesi yüzünden bunlardan bazıları gayet büyük ölçüde yapılmaktadır. Ramses II. zamanında yapılmış Abu Simbel kaya tapınağının (res. 9) önünde duran 20 metre yüksekliğindeki dört kral heykeli, yahut aynı tapınağın içinde duran 8 metre yüksekliğinde sekiz heykel örnek olarak gösterilebilir. Mısır dininde büyük bir reform yapmış ve tek tanrı kabul etmiş olan Amenhotep IV. zamanında realist bir üslûp ortaya çıkmıştır. En çok kralın zayıf, hastalıklı, fakat yeni dinin verdiği inanç ve ateşle yanan portre heykelleri, ya da yine bu realist üslûbun etkisi altında meydana geldiği anlaşılan Kraliçe Nofretete'nin alçıdan yapılmış portre başı o devrin en başarılı eserleri arasında gösterilebilir.

Res. 13 — Nofretete'nin portre başı (Yeni Krallık)

Res. 14 — Bir Mısır kabartması (Eski Krallık)

Tapınakların ve mezar yapılarının duvar, sütun ve payeleri heykeltraşlık süsleri ile kaplı idi. Teknik bakımından bunlar kontur hatları ve iç ayrıntıları derin çizgilerle gösterilmiş resimler, yahut figürlerin etrafı oyulmak ve derinleştirilmek suretiyle meydana getirilen alçak kabartmalar olarak iki gruba ayrılabilir. Mısır heykeltraşı boyalarla süslediği bu çizgi resimleri ve kabartmalarda bazı kaideleri göz önünde bulundurmak zorunda idi. Figürler birçok defalar yatay hatlar ve silmelerle birbirinden ayrılmış şeritler (frizler) içine oturtulmaktadır. Tanrı ve kral gibi bazı figürler diğer insanlardan daima daha büyük ölçüde yapılmaktadır. Baş, göğüs, karın, kol, bacak ve ayaklar profilden göste-

rilmekte, buna karşılık gözler ve omuzlar cepheden resmedilmektedir. Figürler genel olarak soldan sağa doğru ilerlemektedir; ileriye doğru uzatılan kol yahut atılan bacak ise sol kol ve sol bacaktır. Bu suretle insanın bütünü ile, hiç bir şey tarafından kesilmeksizin, tasviri sağlanmış bulunmaktadır (res. 14). — Köylü, işçi, zanaatçı gibi alt tabaka insanları, büyük heykellerde olduğu gibi, kabartmalarda da bu kaidelerin dışında, daha tabiî ve hareketli olarak işlenmektedir. En çok 5. Sülâleden başlayarak yapılmış olan ve Mısır sanatından başka Mısır'ın kültürünü ve günlük hayatını bize tanıtmak bakımından büyük bir önem taşıyan bu kabartmalarda mezar sahibi ve ailesinin hayatı, hizmetçileri, hayatında en çok sevdiği ve kullandığı eşya en küçük noktasına kadar gösterilmektedir. 19. Sülâlenin cenkçi krallarının tapınak duvarlarına yaptırmış oldukları kabartma şeklinde savaş resimleri de dikkat çekicidir (res. 15).

Res. 15 — Kabartma şeklinde bir savaş resmi (Yeni Krallık)

Bunlar Sati I. ve Ramses II. nin Suriye seferlerini, yahut Ramses III.ün Mısır'ı korkunç bir sel halinde istilâ etmek isteyen «Deniz Kavimleri» ne karşı yaptığı savaşları realist bir tarzda canlandırmakta, savaşın çeşitli safhalarını ortaya koymakta, bir taraftan cenk arabası üzerinde ilerleyen kralın kolosal figürünü, diğer taraftan savaşa katılan ve kralın önünde perişan bir halde kaçan insanların ırk özelliklerini, birbiriyle çarpışan insan kütlelerinin doğurduğu kargaşalık ve kalabalığı, birçok hallerde yukarıda belirttiğimiz kaidelerin dışına çıkmak suretiyle, açığa vurmakla gerçek bir savaş havası yaratmağı başarmaktadırlar.

Mısırlılar bu kabartmaların yanında fresklere, yani duvarı örten alçı tabakası daha henüz yaşken madenî boyalarla yapılan resimlere de önem vermişler ve kabartmalarda görülen aynı konuları, aynı kaideleri göz önünde bulundurmak suretiyle işlemişlerdir. Amenhotep IV. inşa ettirdiği Tel-ül-Amarna şehrinde, en çok mezar anıtlarında görülen freskler

insanı bitki ve hayvan dünyası içinde tasvir etmekte, tabiîlik ve canlılıkları ile dikkati çekmektedir (res. 16 yı aşağıdaki Girit freskleri ile S. 44-45 Res. 56-59 karşılaştırınız).

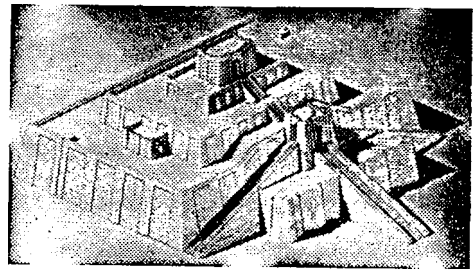
Res. 16 — Bir Mısır freski
(Yeni Krallık)

M. Ö. 1. binde Mısır'ın Libyalılar, Habeşler ve Asurlular tarafından istilâya uğraması üzerine Mısır sanatının gerilemeğe başladığı görülür. Mısır'a siyasal ve kültürel alanda yeni bir hayat veren 26. Sülâle zamanında Mısır sanatının birçok eser ortaya koymuş olmasına rağmen, tam mânasıyle kalkınamadığı söylenebilir. Daha sonraları Mısır sanatı en çok Yunan sanatının etkisi altında kalmış, gerek mimarlık, gerek heykeltraşlıkta bazı anıtsal eserler ortaya koymakla beraber, taklitçilikten öteye gidememiş, yaratıcı gücünü hiç bir zaman tekrar elde edememiştir.

MEZOPOTAMYA SANATI

Mezopotamya'da ilk sanat eserlerini ortaya koyanlar Orta Asya'dan gelerek aşağı Mezopotamya'ya yerleşmiş olan Sumerlerdir. Bu sanatın nasıl doğduğu ve ne gibi gelişmeler geçirdiği hakkında bu ülkenin çeşitli yerlerinde bulunmuş olan ve M. Ö 4. bine kadar çıkan tarih öncesi kültürleri bir fikir vermektedir. Mimarlık alanındaki gelişme burada Mısır'dakilerden başka türlü olmuştur. Bu ülkede taş bulunmadığından Sumerler binaları kalıplar içinde güneşte kurutulmak suretiyle düzenli şekiller alan kerpiç tuğlalardan yapmak zorunda kalmışlardır. Fırında pişirilmek suretiyle sertleştirilmiş tuğlalar ise pek fazla kullanılmamıştır. İşte bu kerpiç malzemesi ile Sumerler kalın surlarla çevirdikleri şehirlerin içinde tanrılar için tapınaklar, krallar için saraylar ve evler yapmışlardır. Tah-

kimli bir şehir hakkında Uruk bize bir fikir vermekte, şehrin etrafının 9.5 kilometre uzunluğunda ve 5 metre kalınlığında bir surla çevrildiği, surun kulelerle kuvvetlendirilmiş olduğu burada yapılan kazılar sonunda tespit edilmis bulunmaktadır. En önemli bir tapınak şekli olarak üst üste oturtulmuş kerpiç taraçalardan meydana gelen **kule tapınakları** gösterilebilir ki, bunlar **zigurrat** adını taşımaktadır. Yan duvarları şevli olan taraçalar merdivenler ya da rampalarla birbirine bağlanmıştı. En üst taraçanın üzerinde tanrının tapınağı ya da bir sunağı vardı. Bir örnek olarak Ur şehrinde tanrıça Nanna'ya ait zigurrat gösterilebilir (res. 17). 3. bine ait başka tapınaklar, ya da kral sarayları nehir taşımalarına karşı yapılmış yüksek setler üzerinde, birtakım dikdörtgen avluların etrafını kuşatan çeşitli odalar ve koridorlardan meydana gelmiştir; bunlar özel ve resmî hayata ayrılmış daireler şeklinde gruplandırılmıştı. Evlerde de aynı plân daha küçük çapta tekrarlanmıştı. Bütün bu yapıların duvarları gayet kalındı. Odaların üzeri tahta çatılar yahut tuğladan yapılmış kubbeler ve tonoz kemerlerle örtülmüştü. Hiç bir penceresi olmayan, yalnız kapılarından ışık ve hava alan bu binaların duvarlarında paye şeklinde çıkıntılar vardı. Binaların cepheleri bazan çeşitli renkte boyalarla boyanır, bazan halıları taklit eden sırlı tuğlalar yahut renkli taşlardan yapılmış mozaikler ya da taş ve maden levhalarla kaplanırdı.



Res. 17 — Ur şehrindeki zigurrat

Mezar yapılarına Sumer mimarlığında, Mısır'da olduğu kadar önem verilmemiştir. Bununla beraber Ur'da bulunan ve M. Ö. 3000 senelerine tarihlenen kral mezarları üzerleri tuğla kemerlerle örtülü dikdörtgen odalar ve bunların önünde geniş geçitlerden ibaret bulunmakta, bu geçitlere dışarıdan hafif eğik bir rampa ile inilmektedir.

Sumer heykeltraşlığı — Sumer sanatında heykeltraşlık önemli bir yer almaktadır. Uruk'ta bulunmuş ve aşağı yukarı M. Ö. 2800 senelerine ait olan mermerden bir kadın başı (tanrıça? rahibe?) oval ve dolgun çehresi iri gözleri, kalın kaşları, bir sır saklıyormuş gibi kapanmış dudakları ile erken Sumer sanatının halen bilinen en eski anıtsal heykeltraşlık eseri olarak kabul olunmaktadır (res. 18).

En eski tanrı heykelleri hakkında açık bir fikir edinememize karşılık hükümdar heykellerini iyi tanıyoruz. Adab Kralı Lugaldalu'nun İstanbul Müzesinde bulunan kireç taşından heykeli, belden aşağı kısmı koyun postlarından yapılmış bir elbise ile örtülü olarak, dimdik, vücudun ağırlığı eşit surette iki bacağa yüklenmiş olarak ayakta durmaktadır (res. 19). Yuvarlak baş dosdoğru öne bakmakta, çehre iri burnu ve öne çıkık çenesi ile dikkati çekmektedir. Bir zamanlar saç ve kaşlar gümüş ile, göz çukurları ise kemik yahut istiridye kabuğu ile doldurulmuştu. Basık ve tıknaz bir vücuda sahip olan kral, göğüs üzerinde kavuşmuş ellerinin gösterdiği gibi tanrı huzurunda dua ederken tasvir edilmişti.

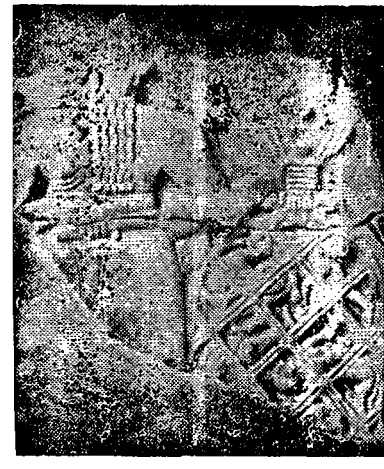
Res. 18 — Uruk'ta bulunan Kadın başı

Res. 19 — Lugaldalu'nun heykeli

Sumer taş kabartmaları da, Mısır'da olduğu gibi, belirli kaidelere tâbidir. Sumerli heykeltraş için insan bir bütün değildir, fakat çeşitli vücut kısımlarının birleşmesinden meydana gelmektedir. İşte bundan ötürü sanatçı her kısmı kendisine en aydın görünen şekilde tasvir etmekte, bunları birleştirmek suretiyle bir bütün elde etmeğe çalışmaktadır. Nitekim Mısır'da olduğu gibi baş, göğüs, karın ve bacaklar profilden, göz, omuzlar ve eller cepheden yapılmaktadır. Bütün bu kısımlar arasında oransızlık göze batmaktadır: en çok sanatçının önemli saydığı kısımları, yani baş, göz ve elleri: önemsiz saydığı gövde ve bacaklardan daha büyük yapması bu oransızlığı artırmaktadır. Bundan başka saçlar ve elbiseler üzerinde de durulmakta, bunların düzenli, göze hoş

görünür bir tarzda işlenmesine çalışılmaktadır. — Konular ekser hallerde kralın günlük hayatına ait sahneler olup canlılık ve realist karakterlerinden dolayı seyirci üzerinde etki yapmaktadır. Lagaş Kralı Ur-Nina'yı bir tapınağın temel atma töreninde gösteren bir kabartma levhada (res. 20) bu törenin bütün ihtişam ve sükûnunu bulmak mümkündür. Başındaki bir sepette temel için harç taşıyan kralın etrafındaki figürlerden daha büyük ölçüde gösterilmesi ve sonuncuların iki frize serpiştirilmiş bulunmaları dikkat çekicidir. Lagaş Kralı Eannatum'un **akbabalar steli** olarak adlandırılan zafer kabartmasında Sumer ordusunun ilerleyişi ve düşmanı yenişi, düşman cesetlerinin akbabalar tarafından parçalanışı gösterilmiştir. Aynı stelin arka tarafında büyük ölçüde tasvir edilmiş olan bir Sumer tanrısı elinde tuttuğu bir ağın içine düşmanları doldurmuş olup bir sopa ile onların başlarını birer birer ezmekte (res. 21), bu suretle tanrısal adalet ve intikamın temsilcisi olarak ortaya çıkmaktadır.

Res. 20 — Sumerlerde bir temel atma töreni



Res. 21 — Düşmanları bir torba içinde tutan Sumer tanrısı

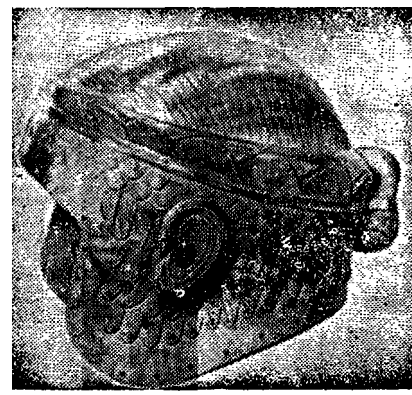
Lagaş Kralı Gudea zamanında Sumer sanatının yeniden canlandığını görüyoruz. Kral başkenti Lagaş'ta büyük bayındırlık faaliyetinde bulunmuş, saraylar ve tapınaklar yaptırmıştır. Bu yapılar hakkında esaslı bir fikir edinmemekle beraber bunların içinde durmuş olan heykellerin büyük bir kısmına sahip bulunuyoruz. Bazıları işlenmesi gayet güç sert diyorit taşından yapılmış olan bu heykeller kralı dimdik ayakta durur, yahut otururken, ya da kenarları püsküllü bir mantoya bürünmüş ve ellerini göğsü üzerinde kavuşturmuş olarak, yani tanrının huzurunda dua ederken tasvir etmektedir (res. 22). Kumaş kıvrımlarının ve vücudun sağ kol ve sağ omuz gibi çıplak kalan kısımlarında adalelerin gösterilmiş

olması bu devirde heykeltıraşlığın ne kadar ilerlemiş olduğuna işaret eder. Bundan başka basık bir boyun üzerinde oturan iri başı, dolgun çehresi, canlı ve zeki bakışları ile bu heyke' Sumer portre sanatının bir şaheseridir.

Küçük sanat eserleri — Heykeltraşlık eserlerinın yanında madenî eserler ve küçük sanat eserleri de zikre değer. Ur kral mezarlarında bulunmuş olan altın, gümüş ve bakır eserler, saçları ve kulakları plâstik olarak tasvir eden altın miğfer (res. 23), hançer ve çeşitli silâhlar, sofra ve süs eşyaları, üzerinde kakma bezemeler bulunan levhalar, musiki âletleri teknik ve üslûp bakımından yüksek bir seviyeye işaret ederler.

Madenciliğin yanında çömlekçilik de ileri bir safhadadır. 3. bin Mezopotamya vazoları gerek şekil, gerek renk bakımından göze hoş görünmekte, kilden vazolardan başka heykelcikler ve kabartma levhalar da yapılmaktadır. En çok silindir şeklindeki mühürler üzerinde görülen motifler dikkat çekicidir. Bunlar klişe haline gelmiş tipleri, yukarıda belirttiğimiz kabartma kaidelerine uygun olarak, tekrarlamakla beraber (meselâ arslan - boğa, arslan - yarı insan, yarı boğa yaratık savaşları, kralın tanrı huzuruna çıkışı) bazan resimlerinin canlılığı ve realistliği ile ilgi uyandırırlar.

Res. 22 — Kral Gudea'nın oturan heykeli



Res. 23 — Ur kral mezarında bulunmuş altın miğfer

Samîlerin sanatı. Üçüncü binde Mezopotamya'da, Sumerlerin yanında siyasal ve kültürel alanlarda oldukça büyük bir varlık göstermiş olan Samîlerin sanatına geçecek olursak bunların en eski mimarlığı hakkında

bir bilgiye sahip olmamakla beraber **heykeltraşlık eserleri**'nin yüksek bir mertebede bulunduğunu görürüz. Akat kral sülâlesinin kurucusu Sargon I. e ait olduğu zannedilen bir bakır baş işçiliğinin inceliği, uzun sakalı ve çehresinin şahane ifadesi ile üzerimizde etki yapmaktadır (res. 24). Aynı sülâle krallarından Naram - Sin'in bir taş kabartmasında başka bir hava esmektedir: burada dağlık arazide; başta uzun sakallı kral olmek için sarfettikleri çabayı açığa vurmak yönünden Samî heykeltraşgürlerine kıyasla daha narin ve daha biçimli bir şekilde işlenmiş olan insanları gruplar halinde toplamak, bunların kayalık bir arazide ilerlemek için sarfettikleri çabayı açığa vurmak yönünden Samî heykeltraşların büyük bir başarı elde ettikleri söylenebilir. Elbiselerde kumaş kıvrımlarının gösterilmiş olması, Sumerlerde Gudea zamanına gelinceye kadar bulunmayan yeni bir motif olarak ortaya çıkmaktadır.

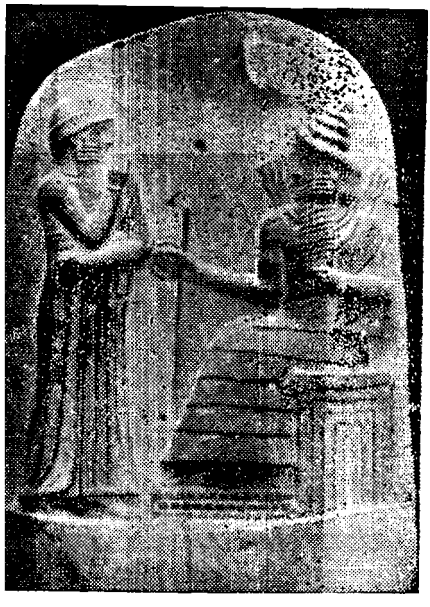
Res. 24 — Kral Sargon'a ait olduğu zannolunan bakır baş

Res. 25 Naram-Sin'in taş kabartması

İkinci binin ilk yarısında Hammurabi'nin, merkezi Babil olmak üzere, kurmuş olduğu **Amurru Devleti**'nin sanatı teknik alanda bazı ilerlemeler kaydetmekle beraber eski motifleri tekrarlamakta, bunlara yenilerini katmak ihtiyacını duymamaktadır. Bu devrin en önemli sanat eserlerinden biri Hammurabi'nin kanununu kapsayan taş levhadır (res. 26). Levhanın üst kısmında Hammurabi tanrı Şamaş'ın huzurunda ayakta

durmaktadır. Tanrı huzuruna kabul motifi çok daha eski bir devirde Sumerler tarafından ortaya atılmış olmakla beraber burada daha gelişmiş bir teknik ve daha düzenli bir kompozisyon göze çarpmaktadır; aynı zamanda yuvarlak başı, iri gözleri ve zeki bakışları ile kral da başarılı bir surette gösterilmiştir.

Hemen hemen 6 yüzyıl Aşağı Mezopotamya'yı egemenlikleri altında bulundurmuş olan **Kasit**'ler zamanında sanat eserlerinin kaliteleri günden güne düşmekle beraber, bunlar bazı yenilikler de ortaya koymaktadır. Kasit kralları Mezopotamya'da büyük bir bayındırlık faaliyeti göstermişler, büyük şehirlerde cepheleri kabartmalarla süslü anıtsal yapılar meydana getirmişlerdir. Kral Karaindaş'ın Uruk'ta yaptırmış olduğu tapınağın fasadında, duvar payeleri arasında, ellerinde içlerinden su fışkıran vazolar tutan anıtsal tanrı figürleri vardır. Kasit'ler aynı za-



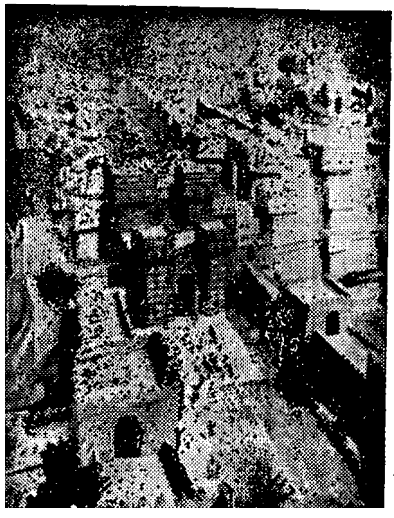
Res. 26 — Hammurabi'yi güneş tanrısının huzurunda gösteren kabartma

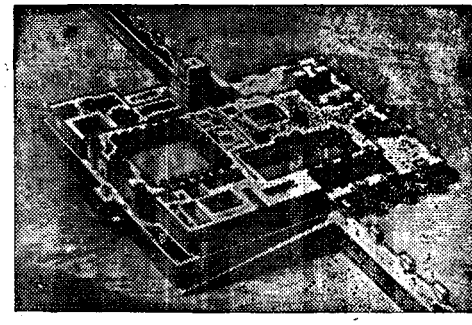
Res. 27 — Kasıt'ler zamanına ait bir hudut taşı

manda tarla ve bahçelerinde hudut taşı olarak kullandıkları birtakım taş levhalar da yapmışlardır: bunlar uzun yazıtlardan başka üst kısımlarında gök tanrılarını gösteren birtakım sembollere de sahip bulunmaktadır (res. 27).

Birinci binde **Babil** şehri bir kültür merkezi olmakta devam etmiş ve komşu ülkelerin sanatı üzerinde etkiler yapmıştır. Babil en parlak devrini 7. yüzyıl sonlarından 6. yüzyıl ortalarına kadar **Yeni Babil Krallığı** zamanında yaşamıştır. Bu devirde şehrin etrafı kare şeklinde ve 45 kilometre uzunluğunda bir surla çevrilmişti. Surun birçok kuleleri ve yüze yakın kapısı vardı. Şehirde büyük caddeler, yüksek taraçalar üzerinde yapılmış geniş bahçeler (asma bahçeleri), anıtsal saraylar ve tapınaklar yer alıyordu. Vâkıa gerek avluların etrafında çeşitli dairelerden ibaret saraylar, gerek üst üste oturtulmuş yedi taraçalı Esangila Zigurratı (Tevrat'ta adı geçen Babil Kulesi) plan ve şekilleri bakımından bir yenilik göstermemektedir. Fakat kral Nabukadnezar'ın sarayına ulaşan büyük caddenin yan duvarları ve «İştar Kapısı»nın kuleleri çeşitli renkte sırlı tuğlalarla kaplanmıştı. Bu kaplamalar renklerinin canlılığı, arslan, ejder ya da geometrik süslerinin zenginliği bakımından o devir Babil süsleme sanatının en gelişmiş örnekleri olarak gösterilebilir.

Birinci binde Ön Asya'da büyük bir devlet kurmuş olan **Asurlular** sanat alanında bir taraftan Hititler ve Hurriler, diğer taraftan Babilliler ve bir dereceye kadar Mısırlıların etkisi altında kalmışlar, bununla beraber gerek mimarlık, gerek heykeltraşlıkta önemli eserler ortaya koymuşlardır. Etrafları kuvvetli surlarla çevrili olan Asur, Kalhu ve Ninua gibi şehirler, büyüklük ve anıtsallık bakımından Babil yahut Tebai'den geri kalmamaktadır. Bu şehir ve sarayların **mimarlığı** yarı askerî, yarı din'





Res. 29 — Sargon II. sarayının eski halini gösteren bir resim

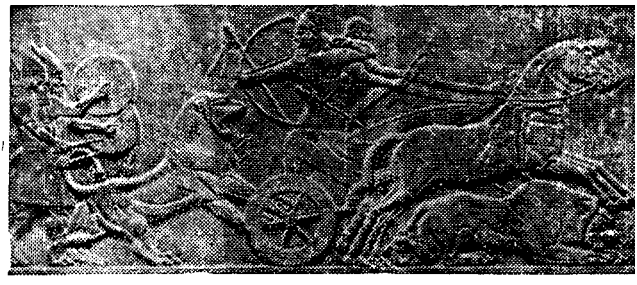
Res. 28 — Babil'de İştar kapısı ve ona ulaşan cadde

bir karakter taşımaktadır. Bir Asur sarayı her şeyden önce baştanrı Asur ve onun yeryüzündeki temsilcisi kralın tahkimli bir ordugâhıdır. Bu hususta bize en iyi fikri kral Sargon II.'nin Musul yöresindeki sarayı vermek-

tedir (res. 29). Etrafı surla çevrili olan saray geniş bir taraça üzerinde yükselmektedir. Kuvvetli kulelerle korunan kapıların iki tarafında insan başlı boğa yahut arslan heykelleri bekçilik yapmaktadır. Surun içindeki geniş alanda kral ve adamlarına mahsus, avlular etrafında gruplanan daireler, bunların yanında ise yedi katlı bir **zigurrat** ve rahip koğuşları yer almaktadır. Saray odalarının duvarları sırlı tuğlalar, tunç yahut taş kabartmalar ya da fresklerle süslü idi. Avlu ve koridorların zemini ise taş döşeme ya da asfalt ile kaplı idi. Binaların cephelerinde paye şeklinde çıkıntılar vardı. Bunlar duvarları desteklemekle beraber fasatlarda gölge ve ışık oyunları da meydana getiriyorlardı. Yapı tekniği ise öteden beri Mezopotamya'da bulduğumuz tekniğin bir devamıdır. Yalnız çam ve servi ağacından yapılmış bina örtülerinin yanında tuğla tonoz ve kubbeler daha geniş ölçüde kullanılmıştır.

Asur heykeltraşlığı tanrılar ve krallar için tabiî büyüklüğün üstünde anıtsal heykeller ortaya koymuştur (res. 30). Bu heykellerde vücut anatomisine (en çok kaslara), vücudun çeşitli kısımları arasındaki oranlara önem verilmiştir. Aynı zamanda gerek serbest plâstik eserlerde, gerek mimarlığa bağlı heykellerde (meselâ kapı boğaları yahut arslanlar) yoğunlaşmış bir kuvvet ve enerji sezmemek imkânsızdır.

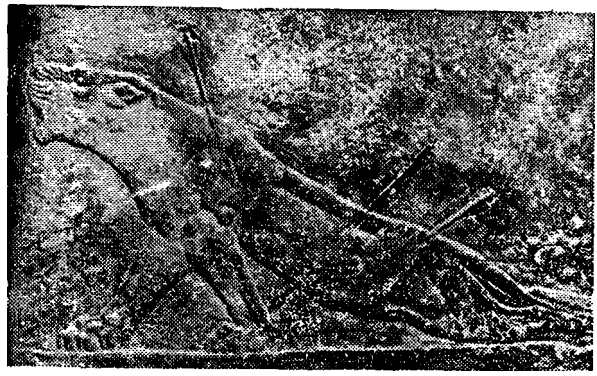
Res. 30 — Bir Asur kral heykeli (M.Ö. 9. yüzyıl)



Res. 31 — Kral Asurbanipal'i avda gösteren bir kabartma

Asur plastik sanatında kralı tanrı huzurunda dua eder durumda gösteren levhalar ve saray duvarlarını süsleyen taş kabartmalar önemli bir yer almaktadır. Asur kabartma sanatı tam manasıyle realist bir üslûp taşımakta, savaş yahut av sahnelerini (res. 31) tabiî bir dekor içinde bütün ayrıntıları ile canlandırmaktan çekinmemektedir. Bu kompozisyonların merkezinde, diğer figürlerden daha büyük olan kral yer almakta,

bazan insanlar ve hayvanlar kraldan uzaklaştıkça küçülmektedir. Bu özellik Asur heykeltraşlarının **perspektif** problemi ile uğraşmış olduklarına bir delildir. Asur heykeltraşları en çok hayvan tasvirlerinde başarı göstermişlerdir. Vücuduna saplanan oklardan dolayı felce uğrayarak art ayaklarını sürükleyerek ilerlemeğe çalışan dişi arslan kabartması (Asurbanipal devri) (res. 32) yalnız Asur sanatının değil, bütün Ön Asya



Res. 32 — Yaralanmış bir dişi aslanı gösteren Asur av kabartması

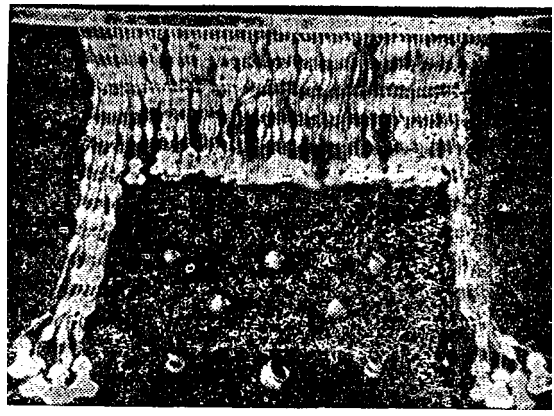
sanatının şaheseri sayılabilir. Fakat bu hareketli sahneler yanında Asur sanatçıları saray ve aile hayatından alınmış sakin sahneler vücuda getirmekle seyircinin dikkatini çekmesini, bütün bir kavmin sürgüne gidişini büyük kompozisyonlar halinde tasvir etmekle onun merhametini uyandırmasını bilmektedirler. Büyük bir kısmı Avrupa müzelerine dağılmış olan kabartmalar bu sanat kolunun gelişmesini açıkça göstermektedir: Bu sanat Hurriler ve diğer dağ kavimlerinin kabartmalarını taklit ile işe başlamakta, Asurnazirpal zamanında (9. yüzyıl) ilk orijinal eserlerini vermekte, Sargon ve Sanherip (8. yüzyıl) devrinde sürekli olarak gelişmekte, Asurbanipal zamanında ise (7. yüzyıl) gerek işçilikteki incelik, gerek kompozisyonlardaki uygunluk bakımından en yüksek seviyesine ulaşmaktadır.

ANADOLU

Anadolu pek eski bir uygarlık ve sanat merkezidir. Bu ülkenin birçok yerlerinde yontma taş devri eserlerine rastlanmış, son senelerde yapılan araştırmalarda çok orijinal cilâlı taş kültürleri Burdur yöresinde Hacılar'da ve Çumra yakınlarında Çatal Höyük'te bulunmuştur. Anadolu M. Ö. 3000 senesine doğru taş devrinden maden devrine geçmiştir (İlk önce bakır, sonra tunç).

Üçüncü binde Anadolu'da bir şehir kültürü vardır. Kültür kalıntılarına en çok höyüklerde rastlanmaktadır. Höyükler aynı yerde uzun

süre oturulması sonunda kerpiç evlerin herhangi bir sebepten yıkılması ve onların enkazı üzerinde yeni iskân yerleri kurulması yüzünden seviyenin yavaş yavaş yükselmesinden meydana gelmiş sunî tepelerdir. Batı Anadolu'da araştırılmış höyüklerin en önemlilerinden biri Çanakkale yöresindeki Truva'dır. Burada üst üste bina edilmiş dokuz şehir bulunmuş, ilk iki şehrin aşağı yukarı M.Ö. 3000 ile 2000 seneleri arasında yer aldığı anlaşılmıştır. Bu iki şehir tahkimli şato şeklindedir. Her iki şehirde de ön tarafta bir dehliz, arka tarafta bir ya da birkaç odadan ibaret, büyük odanın ortasında bir ocağa sahip evler bulunmuştur ki, bunlar Homeros destanlarında tarif olunan **megaron**'lara uymaktadır. Evlerin temelleri moloz taşları, duvarları tahta hatıllar ve kerpiç tuğlalarla yapılmıştı; çatılar ise tahtadandı. Evlerin içinde ve civarında toprak renginde yahut gri, üzerleri perdehlı kap kacak elde edilmiştir. Daha sonraları kır mızı vazolar da yapılmıştır. İkinci şehrin megaron'ları içinde birtakım defineler de bulunmuştur ki bunlar altın, gümüş ve tunçtan yapılmış süs eserleri ya da kap kaçaktan ibarettir (res. 33).



Res. 33 — Truva'da bulunmuş altın alınlık

Orta Anadolu'da araştırılan höyüklerde tahkimli şehirler, taş temelli kerpiç evler, Truva keramiklerine benzeyen, fakat bunlardan bazı yönlerden ayrılan kap kacak meydana çıkarılmıştır. 3. binin en önemli mezarları Türk Tarih Kurumu tarafından kazılan Alaca Höyük'te bulunmuştur. Aşağı yukarı M. Ö. 2500 ile 2300 yılları arasında yer alan bu mezarlar etrafları taş duvarla çevrili ve üzerleri tahta kalaslarla örtülü çukurlar şeklindedir. Bunların içinde insan iskeletleri ve kurban edilmiş hayvanların kemiklerinden başka birçok eser de bulunmuştur ki bunlar arasında altın ibrikler, kadehler, şeritler, içerleri kafes şeklinde oyulmuş yuvarlak yahut dörtköşe bakır kurslar, bunlardan bazılarının içinde duran geyik ve boğa heykelleri ya da üzerleri gümüş kakma bezemelerle

süslü geyikler (res. 34) çok ilginçtir. Bunlar dıştan (en çok Kafkaslardan) gelen bazı etkileri açığa vurmakla beraber 3. binin son yarısında Anadolu'da orjinal ve üstün kaliteli yerli bir sanatın varlığını ispat etmektedir.

Res. 35 — Bir Boğazköy tapınağının iç avlusu

Res. 34 — Alaca Höyük'te bulunmuş kakma bezemeli bakır geyik heykeli

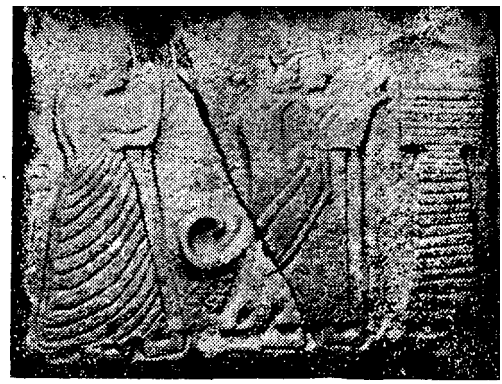
Hitit sanatı — Anadolu'nun büyük bir kısmına aşağı yukarı M. Ö. 2000 ile 1200 seneleri arasında egemen olan Hititler bu ülkede yüksek bir uygarlık kurmuşlar ve orijinalliklerini en çok sanat alanında göstermişlerdir. Hitit **mimarlığı** her şeyden önce kale, saray ve tapınak mimarlığıdır. Başkent Hattutaş (bugünkü Boğazköy)'taki kulelerle kuvvetlendirilmiş çift sur, iyi korunan kapılar, anî çıkışları mümkün kılan üzerleri arı kovanı şeklinde tonozlarla örtülü yeraltı yolları, bugün Büyükkale adını taşıyan bir tepe üzerinde bina edilmiş kral sarayları bu alanda bir fikir verebilecek durumdadır. Enteresan olan nokta sarayın tek bir bina şeklinde olmayıp çeşitli işler için kullanılan çeşitli yapılardan meydana gelmesi ve bu binaların avlular etrafında gruplanmasıdır. Şehrin çeşitli yerlerinde tapınaklara da rastlanmıştır. Bu tapınaklarda çeşitli daireler, Mezopotamya'da olduğu gibi, dikdörtgen, yahut kare meydanların etrafında yer almakta, fakat Mezopotamya'da bulunmayan geniş ve yüksek pencereler bu mekânların içine bol ışık girmesini mümkün kılmaktadır. Tanrının heykelini saklayan salona dolambaçlı yollardan girilmektedir. Bütün bu binaların temelleri ve duvar kaideleri taştan, üst kısımları kerpiçtendi; çatılar ahşap olup Hitit yazılı belgelerinin gösterdiği gibi, düzdü

(bugünkü Orta Anadolu evlerinde olduğu gibi). Binaların dış fasatları, pencerelerden başka, Mezopotamya'da olduğu gibi, payelerle canlandırılmıştı; avlularda sütun ve payelerin geniş ölçüde kullanılması da dikkat çekicidir (res. 35).

Büyük bir kısmı M. Ö. 14 ve 13. yüzyıla tarihlenen Hitit **heykeltraşlık** eserleri mimarlık ile ilgili olup birçok defalar mimarlık anıtlarının süsü olarak kullanılmıştır. Bazan şehir yahut tapınak kapılarının iki tarafında hemen hemen tam heykel şeklinde, yahut yüksek kabartma olarak ejderler, sfenksler, arslanlar ya da tanrılar durmakta, bazan da surların ya da binaların alt kaideleri uzun frizler halinde taş kabartmalarla süslenmektedir. Bunlar arasında Boğazköy kapılarından birini koruyan tanrı kabartması büyük bir sanat eseri olarak kabul olunabilir (res. 36).

Mezopotamya tarzında, çeşitli vücut kısımları çeşitli yönlerden gösterilmiş olan tanrı, geometrik motiflerle süslü kısa bir gömlek giymiş olup başında boynuzlu ve kulaklıklı miğfer, belinde kalın bir kemere tutturulmuş hançer ve elinde balta taşıdığı halde soldan sağa yürürken gösterilmiştir. Vücudun yüksek kabartma halinde işlenmiş dolgun ve adaleli şekilleri (en çok dizkapakları ve baldırlara bakınız), iyi oranlar, göğüs kılları gibi detayların işleniş tarzı burada büyük bir heykeltraşın eli olduğunda şüphe bırakmamaktadır.

Res. 36 — Boğazköy şehir kapısındaki Hitit tanrı kabartması

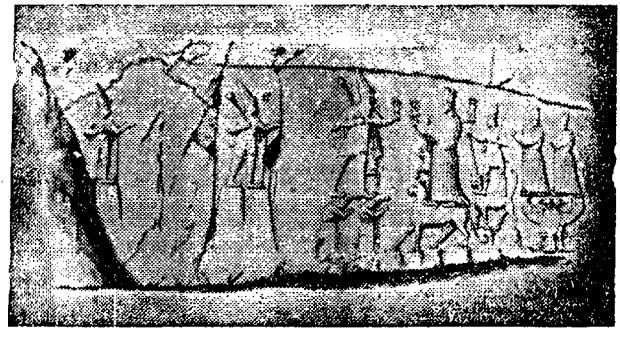


Res. 37 — Hitit Kralını tapınır durumda gösteren bir Alaca Höyük kabartması

Alaca Höyük şehir kapısı ve yanlarındaki kulelerin kaidelerinde ise friz halinde kabartmalarla karşılaşıyoruz; bunlarda av sahneleri ve kralın katıldığı din törenleri tasvir edilmiştir. Meselâ kral başında yuvarlak

bir takke, üzerinde geniş bir manto ve elinde ucu kıvrık bir asâ bulunduğu halde bir sunağın önünde tapınırken görülüyor (res. 37).

Büyük ve anıtsal iki grup halinde işlenmiş tanrı kabartmalarını Boğazköy yöresindeki Yazılıkaya açık hava tapınağında buluyoruz. Burada tabiî kayalığın yanları işlenerek düz satıhlar halinde getirilmiş ve bunların üzerinde iki büyük friz halinde iki tanrı alayının karşılaştığı gösterilmiştir (res. 38). Hitit heykeltraşları çeşitli tanrıları, kıyafetleri, (erkeklerde en çok sivri külâhlar, kısa gömlekler, ucu kıvrık pabuçlar, kadınlarda uzun entariler, silindir şeklinde başlıklar) silâhları ve kutsal hayvanları ile tasvir etmekte, en çok vücut anatomisi ve elbiselerin kıvrımlarını belirtmekte büyük başarı göstermişlerdir. Meselâ büyük tanrıçanın üzerinde durduğu hayvanın karşısına çıkan alayın önünde ön ayaklarını frenlemek suretiyle gerilemesi burada da büyük bir heykeltıraşın elini sezdirmektedir. Aynı yerde, kralı yalnız ya da sivri külâhlı bir tanrının himayesinde tasvir eden kabartmalar da dikkat çekicidir. Anadolu'nun çeşitli yerlerinde dağılmış olan kaya kabartmaları arasında İzmir'in doğusunda Karabel'de başında sivri külâhı ve elinde silâhları ile birlikte tasvir edilmiş olan kabartma, bir Hitit kralına ait olsa gerekir. Yunan tarihçisi Herodotos'un Mısır Kralı Sesostris'e ait olarak gösterdiği kabartma bu eser olsa gerekir.



Res. 38 — Yazılıkaya kabartmalarının orta kısmı (2. bin)

Bütün bu eserlerde realist, bazı yönlerden kaba, fakat o nisbette canlı ve kuvvetli bir üslûp bulmak mümkündür. Hitit heykeltraşları ırklarının karakteristik hatlarını, kıyafet ve yaşayış tarzlarını ekseriya tanrılarının huzurunda gösterdikleri kral, rahip, memur ya da savaşçı figürlerinde tam olarak vermeğe çalışmışlar ve birçok hallerde bunu başarmışlardır.

Anadolu'da öteden beri yüksek seviyede olan **maden işçiliğini** (Alaca Höyük buluntularına bakınız) Hititler geliştirmişlerdir. Elimizde bulu-

nan küçük ölçüde bazı tunç heykeller vücut anatomisinin gösterilmesi ve canlı yüz ifadeleri bakımından büyük taş heykellerden geri kalmamaktadır (res. 39). Hititler aynı zamanda Mezopotamyalılar gibi, silindir **mühürler'i**, fakat bunların yanında düğme şeklinde istampa mühürleri de kullanmışlar, bu mühürlerin üzerlerini iyi tertiplenmiş resimlerle süslemekle büyük bir ustalık göstermişlerdir. Bunları zamanda siyah, gri ve en çok kırmızı renkte, dış satıhları cilâlı, şekil ve teknik bakımından mükemmel **vazolar** da kullanmışlardır.

Res. 39 — Bir Hitit tunç heykeli

Res. 40 — Malatya'da bulunmuş bir Hitit kabartması

Geç Hitit sanatı — Hitit devleti 1200 senelerine doğru **Ege göçleri** yüzünden ortadan kalktıktan sonra Güney - Doğu Anadolu'da ve Kuzey Suriye'de birtakım küçük Hitit devletleri kurulmuştur. Bunlar kültür ve sanat alanında büyük devletin sanat geleneğini (Asur sanatının günden güne artan etkilerine rağmen) devam ettirmeğe çalışmışlar ve bir süre için (en çok M. Ö. 9. ve 8. yüzyıllarda) bunu başarmışlardır. Nitekim Malatya, Cerablus, Sakçagözlü, Zincirli ve Karatepe'de tahkimli şehirler ve bu şehirlerin içinde Hitit tarzında saraylar ve tapınaklar buluyoruz. Bu binaların ya da surların giriş kapılarının ve kulelerin kaideleri eskiden olduğu gibi kabartmalı frizlerle süslenmekte, kapılar sfenks ve arslanlarla korunmaktadır. Tahtadan olduğu anlaşılan sütunlar da birçok hallerde çift arslan yahut sfenksten meydana gelen kaidelerin üzerinde durmaktadır. Bu arslan ve sfenksler motif ve üslûp bakımından eski krallığın eserlerine yaklaşmakla beraber daha önemli işlenişlerinden dolayı (meselâ arslanlarda ağızlar, sfenkslerde göğüs ve kanatların tüyleri gibi) bunlardan daha ilerlemiş bir safhada bulunmaktadır. Kabartmalara bir örnek olarak Malatya'da bulunan bir levhayı ele alalım (res. 40): burada

çeşitli tanrılar, kutsal hayvanları ve eşyaları ile birlikte ve bunların arasında, tapınan kral görülüyor. Bu eser Yazılıkaya kabartmaları ile dikkate değer bir benzerlik göstermekle beraber figürlerdeki oransızlıklar bakımından bir taşra karakteri taşımaktadır. Cerablus'taki bir kabartmada görülen atlı araba ile yapılan cenk sahnesi, motif ve üslûp bakımından, daha çok Asur sanatına yaklaşmaktadır (res. 41) (aşağıdaki Asur

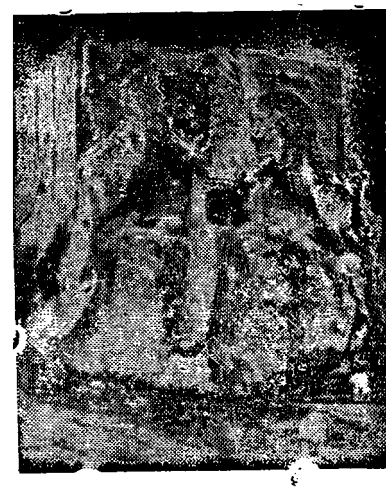
Res. 41 — Cerablus'ta bulunmuş Geç Hitit devri kabartması

Res. 42 — Cerablus'ta bulunmuş oturan erkek heykeli (tanrı? kral?)

eserlerine bakınız). Binalara bağlı bu heykeltıraşlık eserlerinin yanında ayakta duran, ya da oturan tanrı ve kral heykelleri, din törenleri ve ziyafet sahnelerini tasvir eden kabartma levhalar da vardır. Cerablus'ta bulunan ve bir ejder tarafından tutulan iki arslanlı bir kaide üzerindeki tahtta oturan sakallı erkek heykeli Mısır ve daha çok Mezopotamya oturan heykellerine yaklaşmakta (Gudea'nın heykeli ile karşılaştırınız), fakat anıtsallığı bakımından bunların üstüne çıkmaktadır (res. 42). Eski devirlerin kaya kabartması geleceği bu devirde de devam etmektedir ki bunların en anıtsal bir örneğini Konya yöresinde İvriz'de buluyoruz (res. 43). Burada heybetli, dolgun vücut şekilleriyle dikkati çeken bir bereket tanrısı bir elinde başak demeti, diğer elinde üzüm salkımları tutmakta, eski krallık zamanında olduğu gibi boynuzlu bir miğfer, kısa bir gömlek ve uçları kıvrık pabuçlar giymiş bulunmaktadır. Fakat gerek tanrının saç ve sakalının işleniş tarzı, gerek karşısında tapar durumda ayakta duran kralın başı ve elbisesi Asur etkilerini açıkça göstermektedir.

Frigya, Lidya ve Urartu Sanatları — Birinci binde, aşağı yukarı M. Ö. 1000 ile 700 seneleri arasında Orta Anadolu'da bir devlet kurmuş, fakat kültür ve sanatlarını bu devletin yıkılışından sonra da 6. yüzyıl ortalarına kadar devam ettirmiş olan Frigler tahkimli şehirler ve şatolar, bunların içinde taş temeller üzerinde kerpiç ve tahtadan (bazan «megaron» tarzında) evler yapmışlar, bu evlerin çatılarını ve bazan fasatlarını boyalı toprak levhalarla ve zeminlerini mozaiklerle kaplamışlardır. Bunlara dair Pazarlı ve Beylikköprü yöresinde Gordion'da bulunmuş olan evler bir fikir vermektedir. Frigler kayaları oymak ve işlemek suretiyle hücreler, odalar, sunaklar, derinlere götüren merdivenler meydana getirmişler, aynı zamanda kaya mezarları da inşa etmişler ve bunların cephelerini bazan kabartmalarla (en çok arslanlarla) süslemişlerdir (res. 44).

Res. 43 — İvriz kaya kabartması (Geç Hitit devri)



Res. 44 — Friglere ait «arslanlı» mezar

Fakat bu kaya fasatlarının mutlaka mezarlara ait olmadığını, bazı hallerde bir tapınma yeri olarak da kullanıldığını Afyon ile Eskişehir arasında bulunan Midas şehrindeki **Midas'ın mezarı** adını taşıyan fasat göstermektedir. Bu kaya tapınakları ve mezarlarından başka Frigler toprakaltı mezarlarının üzerinde konik yığmalar (tümülüs'ler) de yapmışlardır. En eskileri M. Ö. 8. yüzyıla çıkan Frig tümülüsleri Orta Anadolu'da geniş bir alana yayılmış ve sonraki devirlerde yapılan tümülüs mezarlarına örnek olmuştur. Gordion'da Amerikalılar tarafından yapılan kazılarda tümülüslerin içinde tahtadan yapılmış mezar odaları ve bunların içinde tahta mobilyalar (yatak, taht, masa gibi), fildişi, altın ve gümüş süs eş-

yası, tunç ve toprak kap kacak meydana çıkarılmıştır. Yüksekliği 53 metreyi bulan en büyük tümülüste altın ve gümüşe rastlanmamış, fakat orta boyda bir erkek iskeleti ve onun yanında kakma süslü mobilyalardan başka 169 tunç kap ve 175 çengelli iğne (fibula) bulunmuştur. Bu mezarın ünlü kral Midas'a ait olduğu zannedilmektedir.

Friglerin heykelcilikte de çok usta olduklarını Boğazköy'de bulunmuş bir tanrıça heykeli ispatlamaktadır (res. 44 a). Tanrılar anası Ki-

Res. 44 a — Frigya sanat eserlerinden : Tanrıça Kibele'nin heykeli

bele'yi tasvir ettiği anlaşılan bu heykel dimdik ayakta durmakta, giyimli olup başında üst üste oturtulmuş yastıklar şeklinde bir taç taşımaktadır. Sol elinde ise bereket sembolü bir nar tutmaktadır. Tanrıçanın sağında

ve solundaki iki küçük erkek figüründen bir tanesi çifte flüt, diğeri ise bir rübap çalmaktadır. En çok elbisede İyonya sanatının etkilerini gösteren bu heykel M. Ö. 6. yüzyıla tarihlenmektedir.

Frigler madenî vazoları taklit eden gri renkte ve keskin kenarlı vazolar da yapmışlardır. Fakat açık bir zemin üzerine bir yahut çok renkte yapılan hayvan ve geometri motifleri ile süslü vazolar daha çok tutunmuş ve uzun zaman kullanılmıştır.

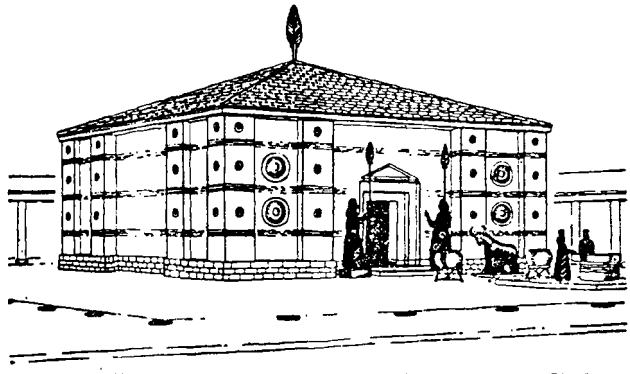
Frigya devletinin yıkılması üzerine Anadolu'da siyasal hegemonyayı ellerine geçirmiş olan **Lidyalı**'ların (M. Ö. 6. yüzyıl ortalarına doğru) ortaya koymuş oldukları sanat eserleri bu ülkenin doğu ile batı arasında aldığı yerin yankılarını taşır; yani Lidyalılar bir taraftan Frigya, diğer taraftan Yunan sanatının etkisi altında kalmışlardır. Lidya **mimarlığı** hakkında fazla bir şey bilmiyoruz. Lidya'nın başkenti Sardes (Salihli) yöresinde Bintepe'de yüzlerce tümülüs mezarı vardır. Bunlar, taş mezar odaları ve bunlara dıştan ulaştırılan uzun yollar bakımından, Frigya tümülüslerinden ayrılmaktadır. Bunların en büyüğü Herodotos tarafından kral Alyattes'e mal edilen tepedir ki yüksekliği 70 metreyi bulmaktadır. Bu mezarlarda bulunmuş olan altın süs eserleri, altın ve gümüş vazolar, işlenmiş kıymetli taşlar, fildişi eserler, gelişmiş bir teknikte yapılmış ve boyanmış vazolar Lidya'da küçük el sanatlarının çok ilerlemiş olduğuna işaret eder. Bir toprak kaplama levhası üzerindeki atlı araba ile yapılan av sahnesi motif bakımından doğu sanatına (Geç Hitit ve Asur tasvirlerine bak.) işaret etmekle beraber at ve insan vücutlarının dolgun bir tarzda işlenişi bakımından Yunan arkaik sanatının etkilerini açığa vurmaktadır (res. 45). Ayrıca en eski sikkeler de burada bulunmuştur. Bunlar

Res. 45 — Sardes'te bulunmuş bir Lidya toprak kabartması

elektron (beyaz altın) dan yapılmış olup bakla şeklini göstermekte, bir taraflarında arslan yahut ejder başı, diğer taraflarında çukur dörtgenler bulunmaktadır. Lidya'da dokunan kumaşlar ve yapılan deri eserlerin de çok beğenildiğini eskilerin yazılarından öğreniyoruz.

Doğu Anadolu'da merkezi Tuşpa (bugünkü Van) olmak üzere aşağı yukarı M. Ö. 1000 ile 700 yılları arasında bir krallık kurmuş olan **Urartulular,** yapı sanatında büyük bir varlık göstermişler, işlemesini mükemmelen bildikleri çeşitli renkte kesme taşlardan binalar yapmak, yahut kayalıklar içinde mekânlar vücuda getirmekte pek ileri gitmişlerdir. Nitekim Urartu kralları Van kayalığını tahkimli bir şato haline sokmak için onu yalnız kalın surlarla çevirmekle yetinmemişler, kayalığı oymak suretiyle odalar ve bunları birleştiren koridorlar ve merdivenler meydana getirmişlerdir.

Bir Urartu tapınağı hakkında son senelerde Van (Toprakkale), Patnos ve Erzincan yöresindeki Altıntepe'de yapılan kazılar ve Asur kralı Sargon II.'nin kabartma resmi bir fikir vermektedir: tapınak taş bir kaide üzerinde yükselmekte ve gayet kalın duvarlı kare bir odadan ibaret bulunmaktadır. Bu odanın dış duvarlarında payeler, iç duvarlarında freskler bulunmakta, üzerinde ise basık piramit şeklinde bir çatı yer almaktadır (res. 45 a). Altıntepe'de mabedden başka bir saray, bu saraya ait ta-



Res. 45 a — Bir Urartu tapınağının eski halini canlandıran resim

vanı direklerle desteklenen bir salon (Pers saraylarındaki kabul salonları ile karşılaştırılması) ve mükemmel bir taş işçiliğinde yapılmış yeraltı mezar odaları da bulunmuştur.

Şehirlerde ilerlemiş bir sanayi vardı. En çok **dokumacılık, madencilik** ve **mobilyacılık** ilerlemiş durumda idi. Urartu'lar altından demire kadar çeşitli madenleri mükemmelen işliyorlardı. Van'da bulunmuş olan bir elinde yelpaze, diğer elinde uzun bir şerit tuttuğu halde dimdik ayakta duran bir heykelciğin gövdesi tunçtan, başı ise beyaz taştan yapılmıştır. Her ne kadar duruşu ve elbisesi Asur heykellerini hatırlatmakta ise de oval ve dolgun çehresi, elbise desenlerinin itinalı işleniş şekli burada

orijinal bir üslûbun varlığını açığa vurmaktadır (res. 46). Bize kadar gelen kabartma levhalar, tunç vazolar, üç ayaklı kazanlar. kulp olarak kul-

Res. 46 — Van'da bulunmuş tunç heykelcik

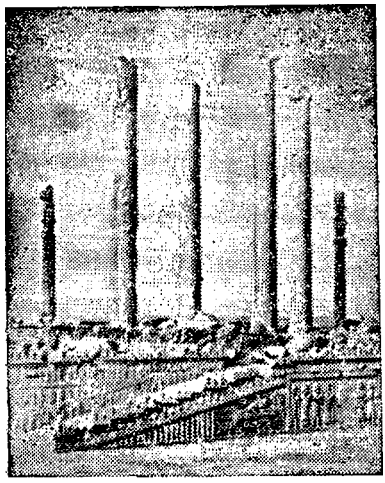
lanılan hayvan ve kanatlı insan kabartmaları, arslan pençesi şeklinde tunç sandalye ve şamdan ayakları başlı başına sanat eserleri olarak kabul olunabilir.

İ R A N

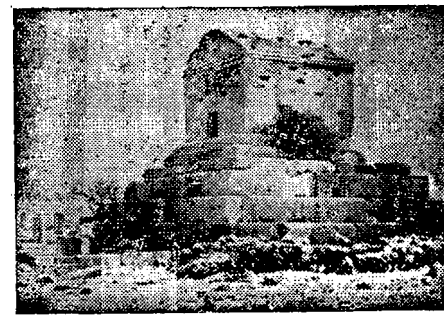
Pers - Ahamenid Sanatı (M. Ö. 550 - 330) eski Doğu sanatının son safhasını teşkil eder. Pers sanatı Pers Devletinin Kiros tarafından kurulması ile ortaya çıkan ve bu devletin gücünü ve zenginliğini açığa vuran bir saray sanatıdır. Bu sanat Med, Babil, Urartu, İskit, Anadolu ve Yunan sanatlarının etkisi altındadır. Fakat Persler bu çeşitli, kaynaklardan aldıkları motifleri yanyana sıralamakla yetinmemişler, bunları yoğurmak ve bunlara kendi öz elemanlarını katmak suretiyle orijinal bir sanat ortaya koymuşlardır.

Pers **mimarlığı**'nın en büyük yapıları kral saraylarıdır. Bunlar arasında Darius I. tarafından başlattırılmış, ondan sonra gelen krallar tarafından genişletilmiş ve M. Ö. 330 da Büyük İskender tarafından yıkılmış olan Persepolis sarayları geniş bir taraça üzerinde yükselmekte (Asur

sarayları gibi), giriş binaları, içerlerinde yüzlerce sütunu kapsayan ve bu bakımdan Mısır'daki büyük tapınak salonlarını hatırlatan tören salonları, oturma, hazine ve garnizon dairelerinden ibaret bulunmaktadır (res. 47). Bu inşaatta, taraçaların yan duvarları, sarayların temelleri ve duvar kaideleri, kapı ve pencere çerçeveleri taştan, esas duvarlar ise kerpiçten yapılmıştı. Ahşap çatıları destekleyen ince ve yüksek taş sütunların baş-



Res. 47 — Persepolis sarayından bir manzara



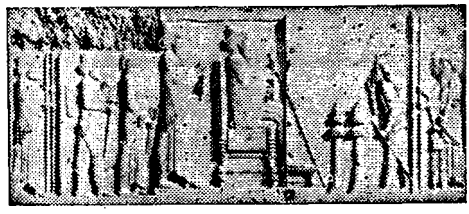
Res. 48 — Pazargat'ta Kiros'un mezarı

lıkları Mısır, Asur ve Yunan elemanlarından meydana gelmekte (Yunan-İyon sütun başlıklarındaki çifte kıvrımları burada dikey olarak buluyoruz), fakat iki tarafındaki boğa başlarından dolayı İskitlerin **hayvan üslûbu**'nun damgasını da taşımaktadır.

Perslerin en eski mezar anıtı Pazargat'taki Kiros'un mezarı olup basamaklı bir kaide üzerinde duran dikdörtgen şeklinde ve semerdamlı bir odadan ibarettir (Yunan tapınakları ile karşılaştırınız) (res. 48). Persepolis ve Nakşi-Rüstem'deki kral mezarları ise, Anadolu mezarları gibi kayalık içine oyulmuş olup sütunlarla süslü bir saray fasadına sahip bulunmakta, bu fasadın üst kısmında kralın tahtta oturduğu halde kendisine tâbi kavimler tarafından taşındığını gösteren büyük bir kabartma yer almaktadır.

Heykeltraşlık eserlerine, sarayların duvar kaideleri, kapı ve pencere söğelerinin yan taraflarında ya da merdiven ve taraçaları destekleyen duvarlarda rastlanmaktadır (res. 47 ye bak.) Bunlarda kralın arslan ve ejderlerle büyük bir kuvvet sarfetmeksizin savaştığı, taht üzerinde oturduğu ve uyruklarını kabul ettiği (res. 49) gösterildiği gibi kralın muhafız

alayı, hükümdara armağanlar sunan çeşitli kavimlere mensup insanlar da uzun frizler halinde tasvir olunmaktadır. Buna benzer frizlere ve konulara Asur sanatında da rastlanmaktadır; fakat Pers kabartmaları kompozisyonlarındaki uygunluk, insan ve hayvan figürlerinde göze çarpan iyi oranlar ve işçiliklerindeki incelik ve özenden dolayı bunlardan ayrılmaktadır. Vücut ile elbise arasında daha büyük bir uygunluk elde edilmiş ve kumaş kıvrımlarının tabiî bir tarzda gösterilmesine önem verilmiştir. Pers heykeltraşları ekser hallerde belirli bazı tipler meydana getirmekten ve bunları birçok defalar tekrarlamaktan hoşlanmaktadırlar (örne-

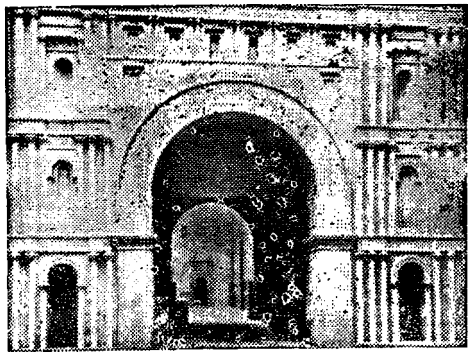


Res. 49 — Pers kralının tahtta oturduğunu ve uyruklarını kabul ettiğini gösteren kabartma (Persepolis)

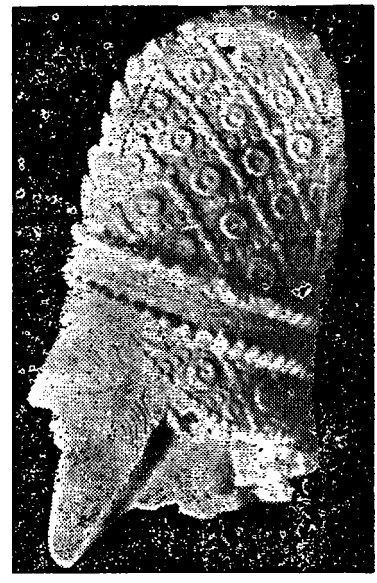
ğin kralın muhafız alayı tasvirinde olduğu gibi). Bazan sırlı tuğlalarla renkli kabartmalar da elde edilmektedir ki Susa sarayında bulunmuş olan ve yine kralın muhafız birliğini canlandıran friz bu arada gösterilebilir. Perslerin en anıtsal kaya kabartması Bisutun kayalığı üzerindeki Darius I.'in zafer kabartma ve yazıtıdır. Burada kralın Gavmata ve dokuz sahte krala karşı kazandığı zafer ebedileştirilmiştir. Persler bundan başka maden işçiliğinde de büyük bir varlık göstermişler, mühürlerde silindir şeklinin yanında konik şekiller de kullanmışlardır. Bunların bastıkları altın ve gümüş sikkeler (dareikos'lar) de sanat eserleri olarak gösterilebilir.

Part Sanatı — M. Ö. 20 ile M. S. 226 seneleri arasında yer alan Part sanatı başlangıçta hellenistik devir Yunan sanatının geniş ölçüde etkisi altındadır; sonraları ise yerli İranlı elemanlara geniş bir yer ayrıldığı görülür. Bunların başkenti Bağdad yöresinde Ktesifon idi. Part saraylarına Asur ve Hatra'da da rastlanmıştır; bunlarda geniş avlulara bütün cepheleri ile açılan, üzerleri tonoz kemerlerle örtülü büyük salonlar ve çok katlı bir sütun ve paye dekoru ile süslü cepheler karakteristiktir (res. 50). Hatra'da yapılan kazılarda Part heykeltraşlığına ait birçok eserler ele geçtiği gibi (meselâ bir portre gibi görünen ve başında boncuk dizileri ile süslü bir miğfer taşıyan sakallı bir kral başı (res. 51) Fırat

kenarında bir Makedonya kolonisi olarak kurulmuş olan Dura şehrinde de bunların kabartma ve resim sanatlarına ait enteresan belgeler bulmak mümkün olmuştur.



Res. 50 — Bir Part sarayı fasadının eski halini gösteren resim (Hatra)

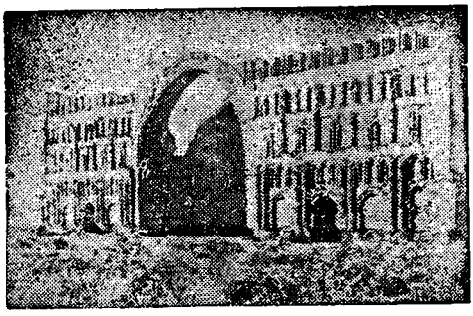


Res. 51 — Bir Part kralının başı (Hatra)

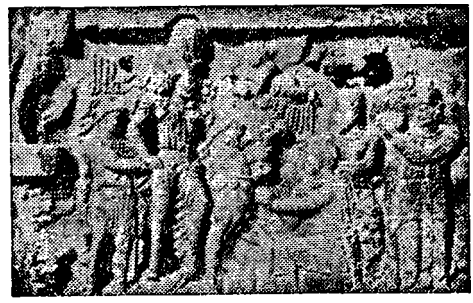
Sasanî Sanatı — M. S. 226 ile 651 seneleri arasında yer alan Sasanî sanatı batı etkilerine daima açık kalmış olan Part sanatına karşı ilk zamanlar bir tepki göstermekte, fakat bir süre sonra bu sanatın ve Batının (en çok Roma sanatının) etkisi altında kalmakla beraber bu etkileri yerli sanat elemanları ile yoğurmak suretiyle 3. yüzyıldan itibaren esas formunu bulmaktadır. Sasanîler mimarlıkta harçlı tuğla inşaatta ilerlemeler kaydetmişler, büyük salonları tonoz kemerler ve kubbelerle ustaca örtmüşlerdir ki bu hususta Ktesifon'da «Takı - Kisra» olarak gösterilen saray (belki M. S. 3. yüzyıl) bize canlı bir fikir verir (res. 52) (bu fasadı res. 50 ile karşılaştırınız).

Heykeltraşlıkta Sasanîler Ön Asya'nın, en çok Met'ler ve Ahamenid'lerin anıtsal kaya kabartmaları geleneğini devam ettirmişler, Nakşi-Rüstem yahut Takı Bostan'da kralın av ya da savaş sahnelerini büyük kompozisyonlar halinde göstermişlerdir. Kral Şapur I.'in Roma İmparatoru Valerianus'u esir aldığını gösteren kabartmada Şapur'un haşmet ve azameti ile onun önünde diz çöken Roma İmparatorunun gösterişsizliği arasındaki tezat ustaca açığa vurulmuştur (res. 53). Küçük el sanatlarında

Sasanîler madeni ustalıkla işlemişler, en çok altın yaldızlı gümüş tabaklarda başarı göstermişlerdir. Bu tabakların içindeki kabartma tasvirlerle kralı taht üzerinde, avda ya da bir din töreninde görmek mümkündür. Sasanîlerin kumaş, en çok ipekli kumaş dokumakta çok ileri gitmiş oldukları anlaşılıyor ki Batıya Sasanî sanat motiflerinin yayılışında bu kumaşların hiç şüphesiz büyük rolü olmuştur.



Res. 52 — Bağdat yöresinde Ktesifon' daki (Taki Kisra)



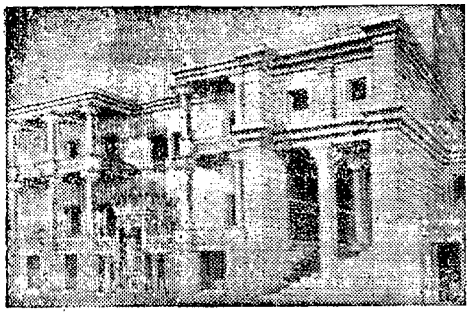
Res. 53 — Kral Şapur ile Valerianus'u tasvir eden kaya kabartması (Takı Bostan)

EGE SANATI

Ege bölgesi Ege denizi ile çevrili adalar ile Yunanistan, Makedonya ve Trakya'nın doğu, Anadolu'nun batı kıyıları içine alan bölgedir ve pek eski zamanlardan beri bir uygarlık ve sanat merkezi olmuştur. Bu uygarlığın ilk beşiği **Girit** adasıdır. Bu adada 4. bine kadar çıkan Cilâlı taş kültürlerinden başka 3. bine tarihlenen Bakır ve Tunç devri kültürlerine de rastlanmıştır.

Asıl büyük gelişme 2. binde olmuştur. Bu devirde adanın kuzeyinde ve güneyinde **büyük saraylar** ortaya çıkmaktadır. M. Ö. 2000 yılına doğru yapılmış 16. yüzyılda belki birkaç deprem ve onu takip eden bir istilâ sonunda yıkılmış, fakat kısa bir süre sonra yeniden bina edilmiş olan saraylar dikdörtgen büyük bir iç avlunun etrafını çeviren yüzlerce oda ve koridordan meydana gelmektedir. Bu sarayların en büyüğü ve en eskisi olan Kandiye yöresinde Knosos sarayında avlunun batısındaki daireler bir kuzey - güney koridoru ile iki grupa ayrılmakta, birinci grup sarayın erzak depolarını, ikinci grup tapınak odaları, taht salonu ve üst katlara ulaştıran merdivenleri içine almaktadır (res. 54). Doğu kanadında ise doğru - batı koridoru, kuzeyde yer alan çeşitli atelye ve imalâthaneleri, güneyde kral ve ailesinin oturmasına ayrılmış çok katlı dairelerden ayırt etmektedir. Bu son kısmında geniş salonlar, banyo odaları, katlar arasın-

da anıtsal bir merdiven (res. 55), ışık menfezleri, akar su ve kanalizasyon tertibatı ilginçtir. Kesme taştan, kerpiç tuğlalardan ve bazı kısımları tahtadan yapılmış olan bu saraylarda taş payelerden başka aşağıdan yukarıya doğru kalınlaşan (zamanımızdaki masa ayakları gibi) tahta sütunlar önemli bir rol oynamaktadır (res. 55'e bakınız). Bu saray, planı bakımından, bazı Ön Asya sarayları ile benzerlik göstermekte ise de gerek iç avluya, gerek dışarıya büyük pencereler ve balkonlarla açılan odalarından dolayı bunlardan ayrılmakta, Akdeniz insanlarının buranın iklimine uygun olarak yaptıkları bir bina tipi olarak ortaya çıkmaktadır.



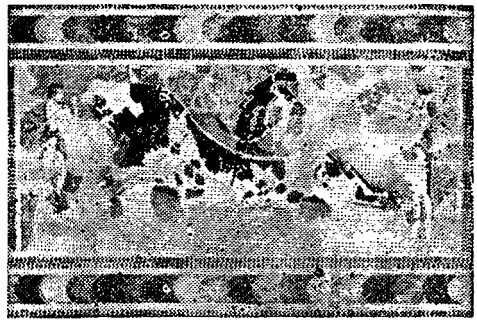
Res. 54 — Knosos sarayında batı dairelerinin avluya bakan cephesini canlandıran resim

Res. 55 — Knosos sarayında oturma dairesindeki merdiven (ortada ışık menfezi)

Saraylarda önemli odalar ve koridorların duvarları **freskler** ve **boyalı kabartmalarla** süslü idi. Bunlar tabiî bir dekor içinde hayvanlar ve bitkiler dünyasını, Giritli erkek ve kadın tiplerini, yahut saray hayatına ait çeşitli sahneleri, (meselâ din törenleri, boğa oyunları, krala hediye getirenlerin alayı) gayet canlı olarak göstermektedirler. Knosos'ta bulunan bir boyalı kabartmada başında zambaklar ve tüylerle süslü bir taç taşıyan uzun saçlı genç bir erkek (kral? prens?) (res. 56) rüzgârda sallanarak uçları bir tarafa yatmış bitkiler ve çiçekler arasında bir peri gibi dolaşmaktadır. Doğu sanatında olduğu gibi vücudun çeşitli kısımları çeşitli cephelerden gösterilmiş olmakla beraber oranları ve en çok ince beli bakımından bu kabartma resim doğu tasvirlerinden ayrılmakta ve orijinal bir üslûp taşımaktadır. Bu tasvir lüleler halinde alna ve arkaya düşen siyah saçları, cepheden gösterilen iri siyah gözleri, beyaz teni, ucu hafifçe yukarıya kalkık burnu ve kırmızı dudakları ile modern bir kıza o kadar yaklaşmaktadır ki arkeologlar ona «Parisli kız» adını vermişlerdir (res. 57). Başka bir freskte tehlikeli bir boğa oyununa rastlıyoruz: erkek (kırmızı) ve kadın (beyaz) atletler ön ve arka ayakları yatay olarak, yani koşar durumda gösterilmiş kızgın bir boğanın boynuzlarından

Res. 57 — Knosos sarayı fresklerinden: «Parisli kız»

Res. 56 — Knosos sarayında bulunmuş «prens» boyalı kabartması

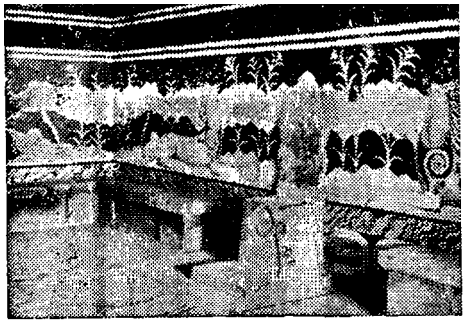


Res. 58 — Knosos sarayı freskle-rinden Boğa oyunu

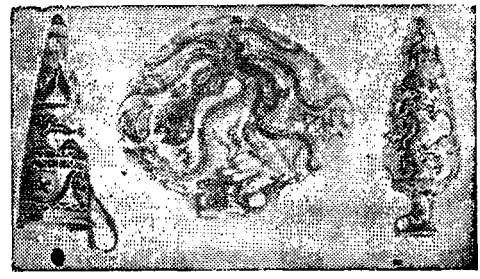
tutmak ve birkaç taklak atmak suretiyle onun sırtına ve oradan da aşağıya atlamaktadırlar (res. 58). Zamanla fresk resimlerinde bir cansızlık ve hareketsizlik kendini göstermekte, aynı zamanda resimler eski inceliklerini kaybetmektedir. Bir örnek olarak Knosos'ta **taht salonu**'nun duvarlarındaki süs haline gelmiş bitkiler arasında simetrik bir tarzda gruplandırılmış ejder tasvirli freskler gösterilebilir (res. 59). Fresk sanatı Girit'te sarayların M. Ö. 1400'e doğru yıkılmasıyle ortadan kalkmıştır.

Giritliler **seramikte** çok ileri gitmişlerdir. 3. binde tornada çevrilmek suretiyle düzenli şekiller alan ve üzerlerinde boyalı geometri süsleri kapsayan vazolar dikkat çekicidir. 2. binde ise çeşitli renkler gösteren geometri motifleri ve üslûplaşmış bitki resimleri ile süslü bazan yumurta

kabuğu inceliğinde vazolar, yahut açık bir zemin üzerine gelişigüzel oturtulmuş hissini veren koyu renk boya ile yapılmış tabiî desenli (en çok balıklar, ahtapotlar ve diğer deniz yaratıkları) kaplar zikre değer (res. 60). Fakat fresklerde olduğu gibi, vazo bezemelerinde de zamanla bir üslûplaşma kendini göstermekte, bitki motifleri daha düzenli ve dekoratif, fakat o nisbette cansız ve hareketsiz bir şekil almaktadır (res. 61).



Res. 59 — Knosos'ta duvarları ejder freskleri ile süslü taht salonu



Res. 60 — Tabiî desenli Girit vazoları

Res. 61 — Üslüplaşmış desenlerle süslü iki Girit vazosu

İkinci binde taş ve fayans kabartmalar, altın, gümüş ve taş vazoların ve mühürlerin üzerinde görülen desenler, ya da hançerlerin lamaları üzerinde kakma tekniğinde yapılmış resimler fresk sanatının etkisi altındadır. Nitekim siyah taştan bir vazo üzerinde «orakçıların» (daha doğrusu zeytin toplayıcılarının) geçit resmi görülüyor (res. 62). Birtakım erkek-

ler, ellerinde orağa benzer nesneler tuttukları halde bir şefin idaresi altında geniş adımlarla, gayet hareketli bir surette ilerlemekte ve, açık ağızlarının ve şişkin yanaklarının gösterdiği gibi, bağırarak şarkı söylemektedirler. Girit'te büyük heykel sanatı yoktu. Küçük ölçüde topraktan, taştan, fildişi, fayans (res. 63) ya da tunçtan yapılmış heykeller bazan kıyafetleri bakımından enteresan olmakla beraber vücutlarındaki oransızlıklardan ötürü Girit sanatının esas itibariyle plastik bir sanat olmayıp daha ziyade bir resimcilik sanatı olduğunu açığa vurmaktadır.

Res. 62 — «Orakçılar» geçit resmi ile süslü bir Girit taş vazosu

Res. 63 — Fayanstan (Knosos)

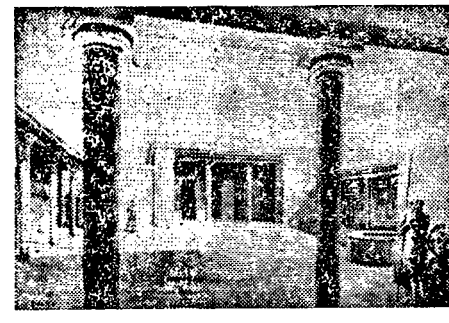
Yunanistan — Yunanistan'da 3. binde tahkimli şatolar ve bunların içinde Truvada'ki «megaron» lar tarzında evler buluyoruz. 28 metre çapında bir yuvarlak binaya Tirins şatosunun altında rastlanmıştır. Keramikler arasında üzerleri geometrik motiflerle boyalı vazolar yahut vernikli gibi parlıyan kap kacak zikre değer.

M. Ö. 2000 yıllarına doğru Ahaylar yahut **Akalar** Yunanistan'ı uzun savaşlardan sonra işgal etmişler, fakat ancak M. Ö. 16. yüzyıldan başlıyarak kültür ve sanat alanında bir varlık gösterebilmişlerdir. Aka **mimarlığı** açık olan Girit saraylarının aksine olarak tahkimli şatolar ortaya koymuştur. Bunların en tanınmışlarından biri olan Mikenai şatosunu ele alacak olursak bu şatonun o bölgeye hâkim bir tepe üzerinde yer aldığını ve etrafının gayet büyük kesme taşlardan yapılmış 5 metre kalın-

lığında bir surla çevrildiğini görürüz. Kule şeklinde büyük bir duvar çıkıntısı ile korunan şatonun esas kapısı yekpare söğeler ve kalın bir lento ile çerçevelenmiş olup lentonun üstünde, sur duvarının fazla baskı yapmaması için, üçgen bir boşluk bulunmaktadır; bu boşluğun içine iki dişi arslanı fetiş mahiyetinde bir sütunun sağında ve solunda simetrik bir tarzda gösteren meşhur kabartma yerleştirilmiştir (res. 64).

Mikenai'ya nazaran daha alçak bir tepe üzerinde bulunan Tirins şatosunun (M. Ö. 14 - 13. yüzyıl) etrafını gayet kalın bir sur çevirmekte, çok iyi korunmuş, hafif eğik bir rampa ovadan şatoya çıkmaktadır. İyi bir durumda bize kadar gelen saray portikli avlular, bunların etrafında oda şeklinde giriş binaları, megaronlar (res. 65), uzun koridorlar, çeşitli odalar ve bu arada bir banyo odasından meydana gelmektedir. Bu saray, askerî ihtiyaçların büyük bir hükümdara yaraşan anıtsallık ve konfor ile birleştirilmiş olduğuna dair güzel bir örnektir.

Res. 64 — Mikenai şatosunun «Arslanlı kapısı»

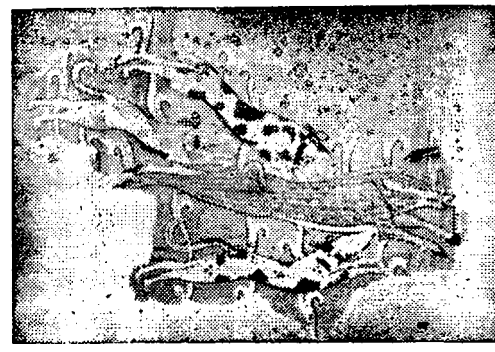


Res. 65 — Tirins şatosunun büyük avlusu; geride büyük megaron görülüyor

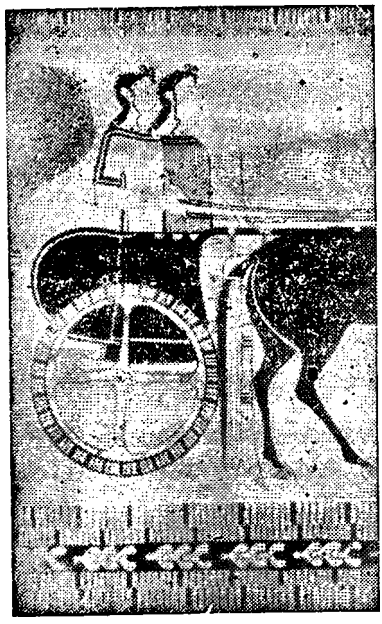
Aka sarayları plân bakımından Girit saraylarından ayrılmakla beraber inşa tekniği ve iç dekorasyon bakımından tamamıyle Girit'in etkisi altındadırlar. Odaların duvarları fresklerle süslenmektedir. Fakat burada Girit'in bitki, hayvan ve saray hayatı sahnelerinin aksine olarak büyük savaş resimleri ve kadınların da katıldıkları av sahneleri buluyoruz. Tirins'te, Giritlilerden farklı olarak, düz ve uzun entariler giymiş iki kadın bir savaş arabasının üzerinde ormanda ava gitmektedirler (res. 66). Geride mavi renkte gösterilen ağaçlar Girit fresklerindeki bitkilerde görülen hareketten yoksundurlar. Aynı freske ait diğer bir parçada sazlık

bir arazide bir yaban domuzu köpekler ve avcılar tarafından (bunların mızrak uçları görülür) şarılmıştır (res. 67). Domuzun ayaklarını yatay olarak germek suretiyle koşuşu Girit'in boğa tasvirlerine yaklaşmaktadır.

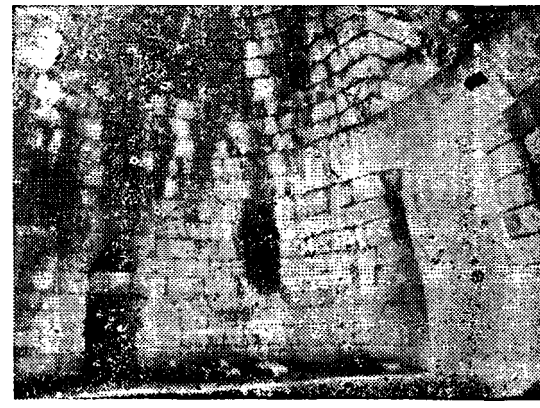
Akalarda başlıca üç mezar tipi buluyoruz: kuyu, oda ve kubbeli mezarlar. Kuyu mezarları Mikenai şatosunda, arslanlı kapının hemen gerisinde derin kazılmış, yanları duvarla örülü ve üzerleri tahta kalaslarla örtülü diktörtgen çukurlar şeklindedir. Bu mezarlar altın, gümüş, tunç fildişi ve kemik gibi maddelerden yapılmış süs eserleri, çeşitli silâhlar ve kap kacakla ağızlarına kadar dolu olarak bulunmuştur. Bunlar 1400 senelerine doğru şatonun yeniden inşası ve genişletilmesi zamanında surun içine alınmış, etrafları bir taş halka ile çevrilmek ve üzerlerine kabart-



Res. 67 — Tirins fresklerinden: Yaban domuzu avı



Res. 66 — Tirins fresklerinden: Ava giden kadınlar



Res. 68 — Mikenai yöresinde «Atreus hazine binası» nın içi

malı mezar taşları dikilmek suretiyle bu yer bir tören alanı haline getirilmiştir (Avrupa'daki tarih öncesi tören alanları ile karşılaştırınız).

Oda mezarları kayalık ya da sağlam toprak içine kazılmış dörtgen

bir oda ve bir koridordan ibarettir. M. Ö. 15. - 13. yüzyıllar arasında yapıldıkları anlaşılan kubbeli mezarlar yukarıya doğru daralan yatay taş halkalardan meydana gelen arı kovanı şeklinde bir kubbe ile örtülü yuvarlak bir oda ve buraya dıştan ulaştırılan ince uzun bir koridor kapsamaktadır. Bunların en büyüğü Mikenai şatosu yöresindeki «Atrevs hazine binası» adını taşıyan mezardır ki yuvarlak odanın çapı 14,50, kubbenin yüksekliği ise 13 metreyi bulmaktadır (res. 68). Her ne kadar bu binanın kapı fasadı renkli taşlardan yapılmış yukardan aşağıya doğru incelen yarım sütunlar ve geometri motifleri ile süslü kabartma levhaları ile Girit'in etkilerini göstermekte ise de mükemmel bir taş işçiliğini anıtsallık ile birleştirmiş olan bu bina, mekân etkisi bakımından, Avrupa'nın en ihtişamlı taş anıtları serisine girmektedir.

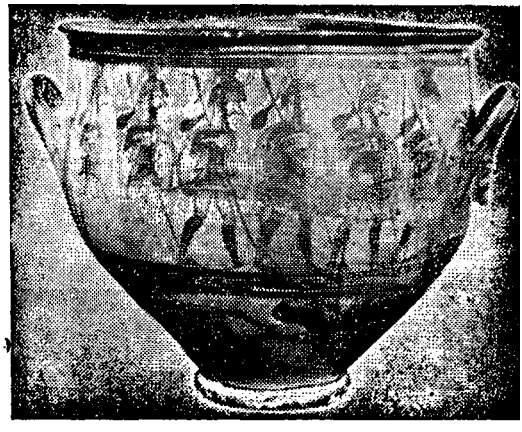
Akalarda büyük heykeltraşlığın varlığını kuyu mezarlarının üzerinde duran, savaş ve av sahneleri ile süslü mezar taşları yahut Mikenai şatosunun cümle kapısı üzerindeki arslanlı kabartma göstermektedir. Akalar Girit'ten birçok sanat eseri ithal etmişlerdir. Kuyu mezarlarındaki eserler bunu açıkça gösterir. Zamanla bu eserler taklit edilmeğe başlanmış, böylece yerli el sanatları ortaya çıkmıştır. Akaların özelliğini açığa vuran eserler arasında ölülerin yüzlerine konan ve bunların bir dereceye kadar portrelerini veren altın maskeler (res. 69), ya da çeşitli silâhlar (meselâ altın kabzaları geometri bezemeleri ile süslü kılıçlar) gösterilebilir.

Res. 69 — Altın yüz maskesi (Mikenai kuyu mezarı)

Peloponnes Akalarının M. Ö. 1400 yılına doğru daha henüz yüksek Girit uygarlığının mirasçısı olarak ortaya çıkabilecek bir durumda bulunmadıkları bir devirde bu adayı istilâ etmeleri, Aka sanatı için bir dö-

nüm noktası olmuştur. 1400 ile 1200 yılları arasında Akalar teknik alanda Girit geleneğini devam ettirmekle beraber kendi sanatlarına yeni bir hayat verememişlerdir. En çok **keramiklerin** gösterdiği gibi Girit vazo ressamlarının ortaya attığı motifler yavaş yavaş soysuzlaşmakta, hatta manalarını kaybetmektedir. Meselâ (res. 60) daki Girit ahtapot resmini bir Aka eseri uzun ayaklı bir kadehin üzerindeki ahtapot ile (res. 70) karşılaştıracak olursak bu olayı kolayca anlarız. Akalar Giritlilerden farklı olarak vazolar üzerinde insanları da tasvir etmişler, fakat bu alanda da, meselâ Mikenai'da bulunan «savaşçılar vazosunun» gösterdiği gibi (res. 71), karikatür hissini veren figürleri arka arkaya sıralamaktan daha ile gidememişlerdir.

Res. 70 — Bir Mikenai toprak kadehi



Res. 71 — Mikenai'de bulunmuş «savaşçılar vazosu»

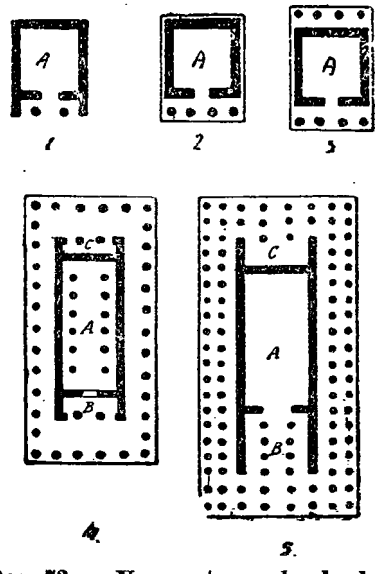
YUNAN SANATI

Mimarlık — Yunan mimarlığının ortaya koyduğu en önemli bina tipi «tapınak» tır. Yunanlılarda tapınak her şeyden önce tanrının evidir, yani onun insan şeklinde gösterilen heykelini ve ona verilen kutsal eşyayı korumak üzere yapılmış bir mekândır. Bu sebepten kiliseler yahut camilerin tersine olarak halk tapınağın içine girip ibadet edemezdi. Din törenleri tapınağın avlusunda ve onun doğusunda bulunan bir taş sunağın etrafında yapılırdı.

Yunan tapınağının esas şekli Ege mimarlığında önemli bir yer aldığını gördüğümüz «megaron» dur, yani kısa tarafının önünde bir dehliz bulunan dikdörtgen bir salondur. En eski tapınakların temelleri taştan, duvarları tahta ve kerpiçten, çatıları ise tahtadandı. Bazan tahta tavanı desteklemek üzere salonun içine tek ya da çift sıra halinde tahta direkler dikilirdi. Daha geç bir devirde tanrı evini çevresinden ayırdetmek

ve ona daha büyük bir anıtsallık vermek üzere etrafı bir sütun çemberi ile çevrilmiştir. M. Ö. 7. yüzyıldan itibaren tapınaklar taştan yapılmağa başlanmıştır. Aynı zamanda belirli formlar ve oranlar sistemlerinin de ortaya çıktığını ve bunların yapıların en çok dış görünüşlerini etkilediğini tesbit ediyoruz ki bu sistemlere «nizam» adı verilmektedir. Yunan mimarlığında iki ana nizam vardır: Dor ve İyon nizamları. Bunlara sonraları Korint nizamı eklenmiştir.

Yunanistan'da, en çok Peloponnes'te meydana gelmiş ve gelişmiş olduğu anlaşılan Dor nizamında yapılmış bir tapınak ekseriya üç basamaklı bir kaide üzerinde yükselmekte, sütunların **sella** adını taşıyan ve tanrı heykelini kapsayan salonun etrafında diziliş şekline göre çeşitli plânlarda yapılmaktadır. En basit şekil (res. 72 No. 1) «megaron» tarzında, yani dehlizde yarım payelerle sona eren iki duvar çıkıntısı arasında iki sütun ve bir sella'dan ibaret tapınaklar tarafından temsil olunmaktadır. Bazan sella'nın önünde bir sütun dizisi (res. 72, No. 2), bazan da hem önünde, hem de arkasında birer sütun dizisi yer almaktadır (res. 72, No. 3).

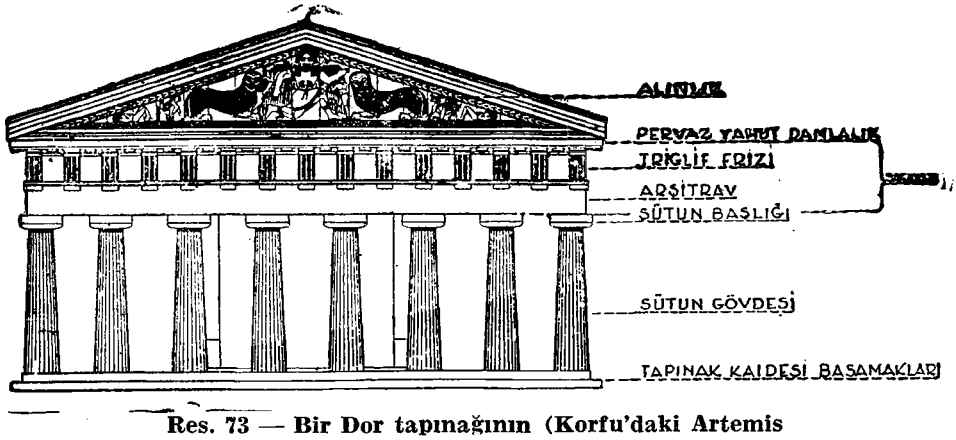


Res. 72 — Yunan tapınak planları
A : sella, B: ön dehliz, C: arka dehliz

Ekser tapınaklarda sella'nın etrafı bir sütun çemberi ile çevrilmektedir (res. 72, No. 4). İyonya'nın büyük tapınaklarında ise çemberin çift olduğu, hatta sütun dizilerinin ön dehlizde de yer aldığı görülür (res. 72, No. 5).

Girit sütunlarının aksine olarak aşağıdan yukarıya doğru incelen sütunlar tapınak kaidesinin üst sathına doğrudan doğruya, yani kaidesiz

olarak oturmakta, ortasına doğru hafif bir şişkinlik gösteren ve dikey oyuntular yahut yivlerle süslü bir gövde, yassı ve yayvan bir çanak ve onun üzerine oturan kare bir levhadan ibaret bir başlıktan meydana gelmektedir. Başlıkların üzerinde yer alan ve bir sütundan diğerine uzanan taş hatıllar (arşitrav) bir friz taşımaktadır; bu friz cephelerinde iki yarık bulunan taş destekler (triglif) ve bunların arasına geçirilmiş düz yahut kabartmalı levhalardan (metop) meydana gelmektedir. Frizin üzerinde dışarıya taşkın damlalık yahut pervaz oturmakta, pervazın eğik alt kısmının çivi başlarını andırır damlalarla süslü yassı levhacıklarla kaplı olduğu görülmektedir (res. 73).



Res. 73 — Bir Dor tapınağının (Korfu'daki Artemis tapınağı) cephesi

Üzeri taş ya da tuğla kiremitlerle örtülü ahşap çatının yan uzun taraflarında su olukları bulunmakta, bunların yukarıya doğru kalkık kenarları (sima) renkli nakışlarla (sonraları kabartmalarla) süslenmekte ve arslan başı şeklinde çörtenlere sahip bulunmaktadır. İki tarafa eğik çatı binanın kısa taraflarında üçgen alınlıklar teşkil etmekte, bunların içerisi ekser hallerde plastik eserlerle doldurulduğu gibi tepe ve köşelerine heykeller de oturtulmaktadır.

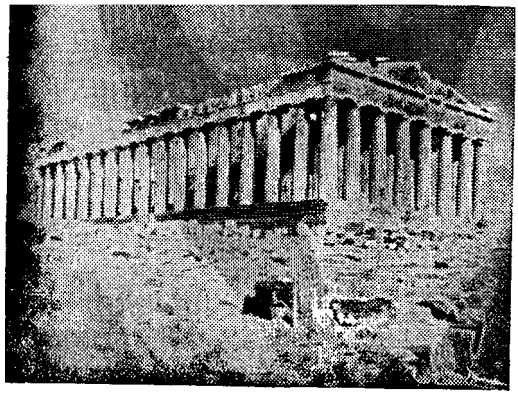
Tapınağın özünü teşkil eden dikdörtgen salon yahut sella (res. 72 de A) bir ön dehliz (res. 72 de B) ve bazan bir arka dehlize (res. 72 de C) sahiptir. Büyük tapınakların sella'ları içinde bazan iki katlı iki sütun dizisi bulunmakta (bk. res. 75) ve bunlar tavanı desteklemektedir. Sella'nın hiç bir penceresi yoktur, bundan dolayı ancak kapı açıldığı zaman içine hafif bir ışık girmektedir. Bu nokta Yunan mimarlarınca tapınaklarda iç mekân meselesinin birinci derecede önemli sayılmadığını gösterir. Buna karşılık sella'nın etrafını çeviren, ona anıtsallık veren sütun çemberi bir tapınağın her şeyden önce dışardan görülmek üzere yapılmış plâstik bir yapı olduğuna işaret eder; öyle bir yapı ki yukarıda adlarını

saydığımız mimarlık unsurları belirli oranlar altında birbirine bağlanmış, yani taşıyan ve taşınan unsurlar arasında tam bir uygunluk elde edilmiştir. Bu uygunluğun sağlanmasında boyanın da rolü olmuştur. Çünkü Yunan heykelleri gibi Yunan tapınakları da (en çok üst kısımları) boyalı idi. Genel olarak yatay hatlar ve silmeler (sütun bilezikleri, arşitrav ve damlalıklar) kırmızıya, dikey unsurlar ise (meselâ triglifler) siyah yahut koyu maviye boyanırdı. Boya sima ve alınlık kabartmalarında da kullanılırdı.

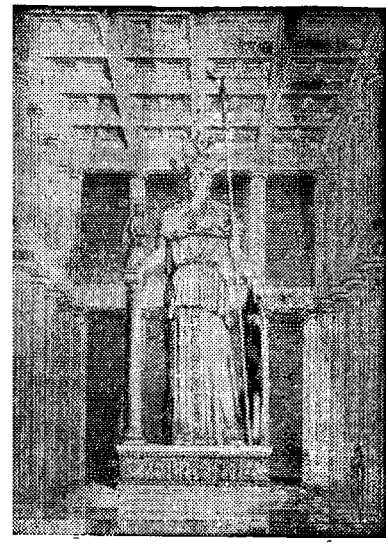
M. Ö. 6. yüzyılda Dor tapınakları esas şekillerini almakta, bunlar hem Yunan kontinanı, hem de batı Yunan kolonilerinde (en çok güney İtalya ve Sicilya'da) yapılmaktadır. Yunanistan'daki en önemli Dor tapınakları arasında Korfu adasındaki Artemis (res. 73), Aigina adasındaki Afaya tapınakları gösterilebilir. Güney İtalya'da Posidonia'da (bugünkü Pestum) yanlış olarak «bazilika» diye adlandırılan, fakat bugün Hera'ya ait olduğu anlaşılmış olan büyük tapınak yahut Sicilya'da Selinus şehrinde C, D, E, F, ilâh... harfleri ile gösterilen tapınaklar koloni tapınaklarının en tanınmışlarındandır. Doğu Dor tapınakları azdır. Anadolu'da Assos'ta (Edremit körfezi ağzında Behramkale) Athena'ya ait olduğu anlaşılmış bir tapınak bulunmakla beraber bu yapı süssüz olması gereken arşitravındaki kabartmalardan dolayı normal tipten ayrılmakta ve doğu mimarlığının etkisi altında bulunmaktadır.

M. Ö. 5. yüzyılda Dor tapınakları sütunlarını yükseltmek, saçaklık ağırlığını azaltmak suretiyle taşıyan ve taşınan kısımlar arasında daha sağlam bir denklik kurmakta, plânlarını da geliştirmektedirler. Bir örnek olarak Olimpiya'daki Zeus tapınağı gösterilebilir. Fakat 5. yüzyılın en güzel Dor tapınağı o devirde Perikles'in idaresinde büyük imar gören Atina Akropolünde yapılmıştır ki bu tapınak «Partenon» adını taşır (res. 74). Atina'nın Pers savaşlarından sonra kuvvetli bir surla çevrilmesi üzerine askerî önemini kaybeden Akropol, içine muhteşem bir «giris binası» (Propilaia) ile girilen bir tören alanı haline getirilmiş ve başta Partenon olmak üzere birtakım ünlü tapınaklarla süslenmiştir. İnşası M. Ö. 477 den 438'e; plâstik süslerinin işlenişi 438 den 432'ye kadar sürmüş olan bu büyük tapınak mimar İktinos'un plânlarına göre yapılmış olup kısa taraflarında 8'er, uzun taraflarında 17'şer sütunludur. Sella'nın içi iki salona bölünmüştür. Birinci salonda heykeltraş Fidyas tarafından altın-fildişi olarak yapılmış, kaidesi ile birlikte yüksekliği 12 metreyi bulan Athena'nın heykeli duruyordu (res. 75); ikinci salon ise «Partenon», yani «genç kızlar salonu» adını taşıyor ve tapınak hazinesini kapsıyordu. Bu tapınakta, genel görünüşündeki uygunluktan başka, bazı incelikler de göze çarpmakta, meselâ uzun taraflarda kaide basamaklarının ve bunlara paralel olarak sütunların üzerindeki saçaklığın düz yatay bir hat teşkil etmeyip ortaya doğru hafifçe yükseldiği, bu suretle çok uzun

yatay hatları eğri hatlar gibi gören gözün hatasının düzeltildiği, sütunların tam dikey olarak durmayıp sella'ya doğru hafif eğik oldukları, bu suretle tapınağa hafif piramidal bir şekil verildiği bugün yapılan ince ölçmeler sayesinde tesbit edilmiş bulunmaktadır.



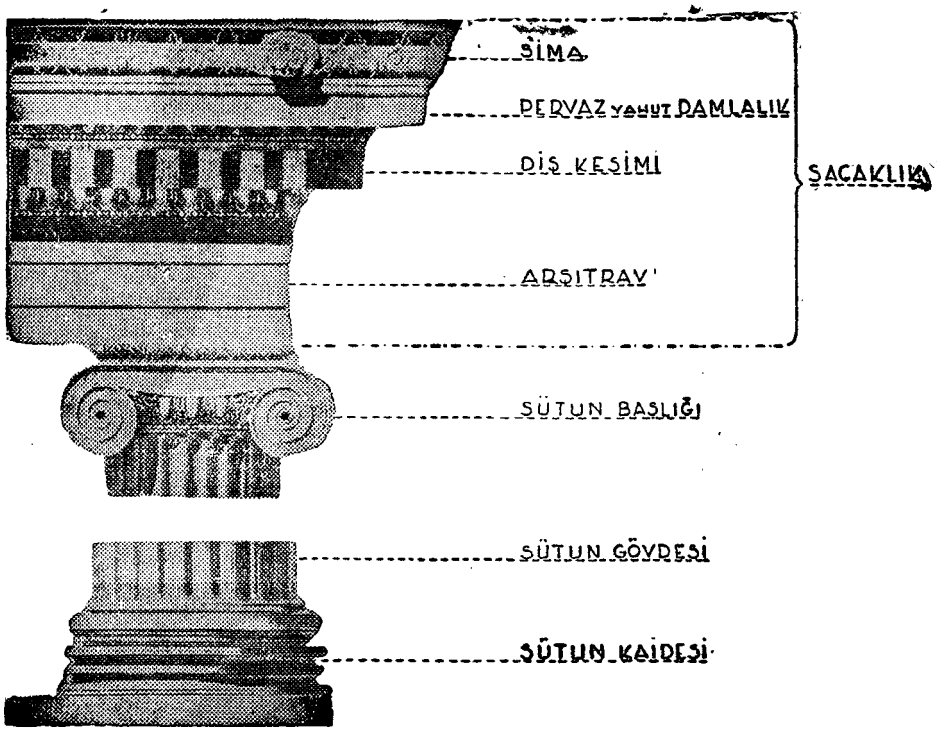
Res. 74 — **Atina Akropolünde «Partenon» tapınağı**



Res. 75 — **Partenon'un içinde duran Athena heykelinin eski halini gösteren resim**

Partenon'da plâstik süsler önemli bir yer alıyordu. Orta salonun dış duvarlarında uzun ve devamlı bir friz halinde Atina'da dört yılda bir yapılan «Panathenaia» bayramında Atinalıların tertipledikleri büyük alay, metoplarda Lapit - Kentauros ve Yunanlı - Amazon savaşları, doğu alınlığında Athena'nın doğumu (karşılaştır res. 97), batı alınlığında ise Attika topraklarına sahip olabilmek için Athena'nın Poseidon ile savaşması tasvir edilmişti. Bunlar insanlara, kahramanlara ve nihayet Olimpos tanrılarına ait olmak üzere önemi aşağıdan yukarıya doğru artan üç grup meydana getirmekte, bu suretle Athena'nın Atinalılar ve Atina şehrine yaptığı iyilikleri ve buna karşı Atinalıların tanrıçaya karşı besledikleri minnet duygularını açığa vuran mermere işlenmiş anıtsal bir senfoni gibi seyircilerin gözleri önünden geçip gitmektedir. Fakat o zamana kadar Dor tapınaklarında bulunmıyan sella frizi ve binanın çeşitli yerlerinde göze çarpan silmelerden dolayı Partenon'u İyon nizamının etkisi altında kalarak saflığını kaybetmeğe yüz tutmuş bir Dor tapınağı olarak kabullenmek gerekir.

İyon nizamı, adının da gösterdiği gibi, Anadolu'nun batı ve güney batı kıyılarında meydana gelmiştir. Bu nizamın en karakteristik kısmı sütundur (res. 76). Dor sütunlarından daha ince ve daha yüksek olan

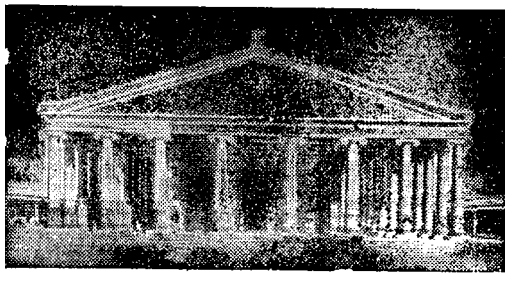


Res. 76 — Bir İyon tapınağının (Priyene'deki Athena tapınağı) çeşitli kısımlarını gösteren resim

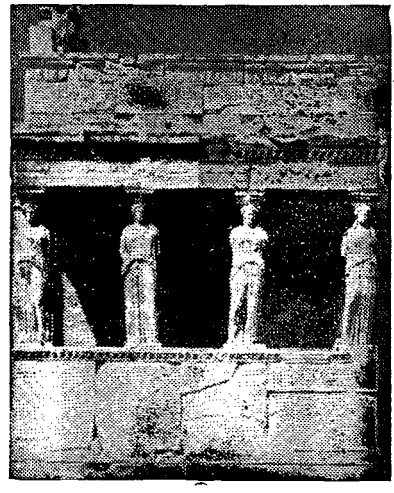
İyon sütunu şu kısımlardan ibarettir: konkav yahut konveks profilli ve yatay silmelerle birbirinden ayrılmış yastıklardan meydana gelen yüksek kaide; bazan Dor sütunlarında olduğu gibi birbirini kesen, bazan ise aralarında ince şeritler bırakan yivlerle süslü gövde, çukur ya da konveks (kanal) la birleştirilmiş iki kıvrımdan ve bunların arasında yer alan yumurta şeklinde bir yaprak frizinden ibaret bir başlık. Arşitrav dışarıya doğru taşan iki yahut üç tabaka göstermekte, friz bazan kabartmalı ve devamlı bir şerit halini almakta, bazan ise (en çok arkayık devirde Anadolu'da) friz hiç kullanılmamakta, pervaz ve alınlıklar esas itibariyle Dor nizamındaki şekilleri tekrarlamaktadır. Yalnız pervazın altında yanyana dizilmiş kübik dişlerden meydana gelen bir «diş kesimi» yer almaktadır. İyon tapınaklarında da renkler ve belirli oran sistemleri önemli bir rol oynamakla beraber birbirinden yatay silmelerle ayrılmış olan mimarlık unsurları Dor nizamında olduğu kadar birbiriyle kenetlen-

miş hissini vermemektedir. Bundan başka İyon mimarlarının Dor mimarlarına kıyasla daha büyük bir serbestliğe sahip oldukları, meselâ aynı binada sütun kaidelerine başka başka şekiller verebildikleri de anlaşılmaktadır. Genel görünüşü bakımından bir İyon tapınağı, ağırlık ve kuvveti ifade eden Dor tapınağının yanında, hafif ve zarif şekilleriyle İyonların estetik duygularının bir temsilcisi olarak yükselmektedir.

Örneklerine ancak M. Ö. 6. yüzyılda rastlanan büyük İyon tapınaklarında, sella'nın etrafı iki sütun dizisi tarafından çevrilmektedir. Bunların en ünlüsü iki Giritli mimar tarafından yapılmış olan Efesos'taki Artemis tapınağıdır (res. 72, No. 5). Aşağı yukarı 110 metre uzunluğunda ve 55 metre genişliğinde olan bu tapınakta, büyük bir ihtimale göre sella'nın üzeri açıktı. Tapınağın batıya bakan esas cephesinde Lidya kralı Kroisos tarafından hediye edilmiş, gövdelerinin alt kısımları (Hitit sütunlarında olduğu gibi) kabartmalarla süslü sütunlar duruyordu (res. 77'ye bk.).



Res. 77 — Efesos'taki Artemis tapınağının cephesi

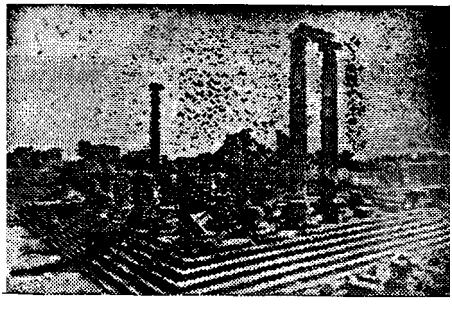


Res. 78 — Atina Akropolü'ndeki «Erehteion» un karyatidleri

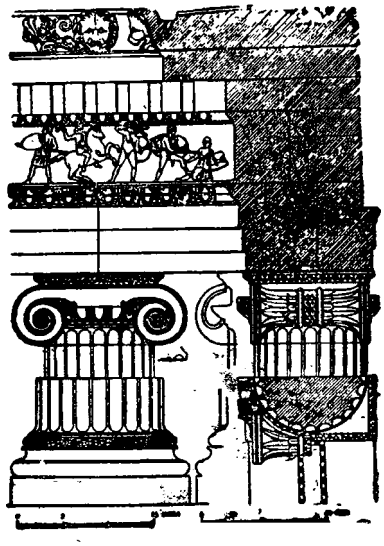
İyon mimarlığı pek erken bir taraftan Anadolu'nun güney kıyılarına (en çok Likya'ya), diğer taraftan İran'a girmiş, 5. yüzyılda ise Atina'da büyük rağbet görmüştür. Nitekim Akropol'ün Dor nizamındaki giriş binasının içinde ve orta kısmında İyon sütunları tavanı destekliyordu. Athena Nike tapınağı ise doğrudan doğruya İyon nizamında yapılmıştı. Frizindeki kabartmalarda tanrılar huzurunda Yunanlıların Perslerle savaşması tasvir edilmiştir. Akropol'ün kuzeyinde bulunan Erehteion ise başta Athena ve Poseidon olmak üzere iki tanrı ve birtakım kahramanlara adak edilmiş iki tapınağı aynı çatı altında birleştiren bir bina olarak karşımıza çıkmakta, bu bakımdan normalden ayrılan bir plân göstermekte, doğuda, kuzeyde ve güneyde birer portik bulunmaktadır. Kuzey portiki

çift kıvrımlı sütun başlıklarının ve kapı çevrelerinin nefis işlenişi ile seyirciyi hayrette bırakır. Güney portikinde ise, sütunların yerine kız heykelleri (karyatid'ler) saçaklığı taşımaktadır (res. 78).

Dördüncü yüzyıl ve Hellenistik devirde İyon nizamı, Priyene'deki (Güllübahçe) Athena tapınağı gibi (res. 76) küçük, fakat çeşitli kısımları arasındaki ahenkli oranlar ve işçiliğindeki incelik bakımından ilginç tapınakların yanında, Miletos (Balat) civarında Didima'daki (Yoran) Apollon tapınağında Anadolu'nun en büyük tapınağını ortaya koymuştur. Persler tarafından tahrip edilen eski bir tapınağın üzerinde 3. yüzyıldan başlayarak yüzyıllarca inşa edilmiş, fakat buna rağmen bitmemiş olarak kalmış olan bu tapınak çift sütun çemberine ve üzeri hiç bir zaman örtülmemiş, açık avlu şeklinde bir sella'ya sahip bulunmaktadır (res. 79). Binanın plânında görülen bazı özellikler, meselâ bir sütun ormanı tarafından doldurulan ön dehlizin gerisinde iki sütunlu bir salonun bulunması anıtsal bir kapının, 1,50 metre yüksekliğinde bir eşiğe sahip olduğundan, bu salona geçit vermeyişi ve sella'nın içine yanlarda bulunan dar merdivenlerden girilmesi binanın aynı zamanda önemli bir kehanet ocağı olması ile açıklanmaktadır.



Res. 79 — Didima'daki Apollon tapınağı (solda cephe ve giriş, sağda sütunlar ve sella duvarı görülüyor)

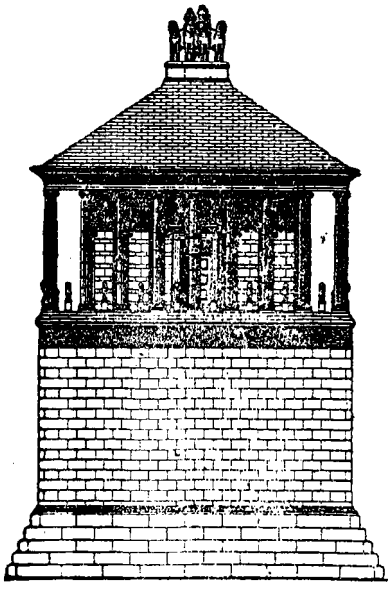


Res. 80 — Magnesia tapınağına ait çeşitli mimarlık unsurları

Hellenistik devrin en önemli İyon tapınaklarından biri mimar Hermogenes tarafından M. Ö. 2. yüzyılın ortalarında Menderes Magnesia'sında (Söke'nin kuzeyinde Kemer) inşa edilmiş olan Artemis tapınağıdır. Bu bina, içine ikinci bir sütun çemberi alabilecek kadar geniş sütun galerisi, kıvrımları düz bir kanalla birleştiren orijinal başlık şekillerinden ve ayrıca saçaklığında bir friz kullanılmasından dolayı (res. 80) son-

raki yapılara (Roma ve Rönesans devirlerinde) örnek olmuştur. İyon yapıları arasında bir tapınak - türbeyi de zikredelim: Karya satrapı Mavsolos'un kendisi ve karısı için 4. yüzyıl ortalarında Halikarnassos-Bodrum'da yaptırmış olduğu anıt, (mavsoleum - mozole kelimesi buradan gelmektedir) (res. 81). Yüksek bir kaide, onun üzerinde etrafı sütunlarla çevrili mezar odası ve bu odayı örten basamaklı bir piramitten meydana gelen ve 50 m. yükseklikte olan bu bina plâstik eserlerle süslü olup piramidin tepesinde dört atlı bir araba, mezar odası ve kaide duvarlarında kabartmalı frizler, sütunlar arasında ise insan, arslan ve sfenks heykelleri yer alıyordu. Bütün bu eserler o devrin en ünlü heykeltraşları tarafından yapılmıştı.

Korint nizamı M. Ö. 5. yüzyılda meydana gelmeğe başlamış, fakat ancak 4. yüzyılda diğer iki nizamın yanında başlı başına bir yer alabilmiştir. Bu nizam, yukarıya doğru genişleyen sepet şeklinde bir orta kısmın etrafını çeviren akant (kenger) yaprakları ve kıvrık dallardan mey-



Res. 81 — Halikarnassos'taki Mavsoleum'un eski halini gösteren resim

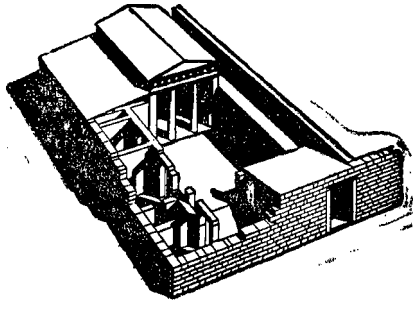
Res. 82 — Uzuncaburç Zeus tapınağının sütun başlıklarından biri

dana gelen sütun başlıkları kullanmakta, diğer mimarlık unsurlarını ise İyon nizamından almaktadır. İlk zamanlar binaların içinde, sonraları dışında kullanılmağa başlanan bu nizam Hellenistik devirde rağbet görmeğe başlamıştır. Bu nizamda yapılmış belli başlı tapınaklar arasında Anadolu'da Silifke'nin kuzeyinde Uzuncaburç'daki Zeus (res. 82), yahut Atina'daki Zeus Olimpos tapınakları gösterilebilir. Başlığın belirli bir

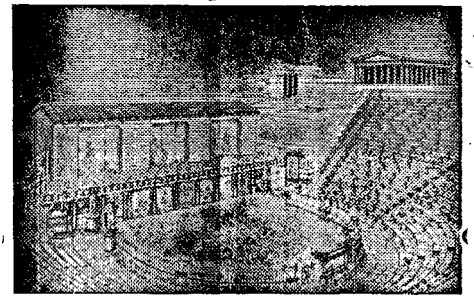
cephesi olmadığından ve her türlü değişikliklere çok elverişli bulunduğundan Romalılar tarafından geniş ölçüde kullanılmış, Rönesanstan başlıyarak modern zamanlara kadar mimarlıkta önemli bir yer almıştır.

Tarif ettiğimiz tapınaklara sahip olan Yunan şehirlerinin etrafı surla çevrili idi. Ekser hallerde bunların gerisinde yüksek bir tepe (akropol) vardı. 5. yüzyıldan başlıyarak birtakım şehirlerde birbirine paralel giden, yahut birbirini dikey olarak kesen düz caddelerden ve bunların arasındaki kare ya da dikdörtgen adacıklardan meydana gelen düzenli şehir plânları ortaya çıkmaktadır ki bu plânda inşa edilmiş şehirlerin en önemlileri olarak Büyük Menderes vadisindeki Priyene ve onun karşısında, bir zamanlar büyük bir liman şehri olan Miletos gösterilebilir.

Yunan evleri hakkında ancak 4. yüzyıldan başlıyarak bir fikir edinebiliyoruz. Bunlar Akdenizde öteden beri kullanılan «avlulu ev» tipine girmekte, yani odalar ve koridorlar bir iç avluya açılmakta, buradan hava ve ışık almaktadır (res. 83). Avlunun etrafı bazan direkli portiklerle



Res. 83 — Bir Priyene evinin eski hali



Res. 84 Priyene tiyatrosunun eski hali

çevrilmiştir. Priyene'de, Delos adasında ya da Makedonya'da Olintos'ta kazılarak meydana çıkarılmış olan evler en güzel örnekler olarak gösterilebilir. Saraylar ise aynı plânı daha büyük ölçüde tekrarlamakta ve ekser hallerde birçok avlular ve bunların etrafını alan çeşitli ve bazan çok katlı dairelerden meydana gelmektedir ki bu hususta Attalosoğullarının başkenti Pergamon (Bergama) daki kral sarayları bir fikir verir. Bu sarayların duvarları özenle yapılmış freskler ve boyalı kabartmalarla, zeminleri ise çok ince bir işçilik gösteren mozaiklerle süslenmişti. Menemen civarında Larisa'da meydana çıkarılmış olan saray büyük bir avlunun etrafını çeviren «megaron» şeklinde mekânlardan meydana gelmektedir.

Taş tiyatrolar 4. yüzyıldan başlıyarak yapılmağa başlanmıştır. Daha eski devirlerde halk yuvarlak bir meydanın etrafında toplanır, bu meydanda ilâhiler okuyan koroyu yahut piyesi temsil eden aktörleri seyre-

derdi. Sonraları bu meydanın bir tarafına oyuna bir fon teşkil eden, aynı zamanda aktörlerin kıyafet değiştirmelerini mümkün kılan ahşap bir sahne binası, onun karşısına yarım daire şeklinde basamaklı olarak yükselen oturma yerleri yapılmıştır. M. Ö. 4. yüzyılda ise bu kısımların taştan yapıldığı görülüyor. İyi korunmuş tiyatrolar arasında güney Yunanistan'da Epidavros, Anadolu'da ise Priyene tiyatrosu (res. 84) gösterilebilir. Priyene'deki ilk zamanlar aktörlerin orkestra meydanında, sahne binasının cephesini teşkil eden direkli bir portikin önünde oynadıkları, fakat M. Ö. 2. yüzyıldan başlıyarak sahne binasının arka tarafının yükseltilmesi üzerine oyunun portikin üzerine nakledildiği anlaşılıyor.

Hellenistik devirde bazı resmî binalar için belirli tipler meydana gelmekte, bu tiplerin bazı değişikliklerle birçok defalar tekrarlandığı görülmektedir: üç tarafı tek yahut çift katlı portikler ve dükkânlarla, açık olan dördüncü tarafı ise ana cadde ile sınırlanan tapınak ya da agora (pazar) meydanları; kapalı tiyatrolar şeklinde şehir meclisi (bulevterion) ve konser binaları (odeon); limanlarla ilgili tesisler, fener kuleleri, gençlerin idman yapması ve tahsil görmesini sağlıyan gimnasyon'lar, atletik yarışmaların yapıldığı stadyomlar. Bütün bu bina tipleri hakkında Priyene ve Miletos güzel örnekler vermektedir.

Heykeltraşlık — Yunanlılar ilk zamanlarda kil, taş, kemik, fildişi ve tunç gibi maddelerden ilkel heykelcikler ortaya koymuşlar, fakat zamanla bunları geliştirmesini bilmişlerdir. M. Ö. 7. yüzyıldan başlıyarak anıtsal taş mimarlığın ortaya çıkması ve taş tapınaklar yapılması, bu yapıların alınlık, metop ve frizlerinin kabartmalarla süslenmesi, sella'ların içine tanrı heykellerinin konması, diğer taraftan Olimpiyad'lar gibi spor yarışmalarında galip gelen atletler için ya da mezarlar üzerinde heykel dikilmesinin âdet oluşu Yunan heykeltraşlarını yeni yeni görevler karşısında bırakmış ve anıtsal heykeltraşlığın ortaya çıkmasına yol açmıştır.

M. Ö. 7. ve 6. yüzyıllarda özellikleri ve üslûpları sağlam esaslara dayanan başlıca iki büyük heykeltraşlık ekolü buluyoruz: Girit - Peloponnes ve İyonya ekolleri. Birinci ekole giren sanatçılar iri yapılı, kuvvetli ve adaleli çıplak erkek vücutları üzerinde durmakta, aynı zamanda özenle işledikleri vücudun çeşitli kısımları arasında bir uygunluk sağlamağa çalışmaktadırlar. Bu ekolde, Mısır'ın etkisi altında, ayakta duran genç erkek tipi meydana gelmiştir ki bu tipin en karakteristik örneklerinden biri Delfi'de bulunmuş olan bir atlet heykelidir (M. Ö. 600 yılları) (res. 85): Bu genç frontal olarak dimdik ayakta durmaktadır; sol bacak bir adım ileri atılmıştır: kollar aşağıya sarmakta ve yumruk halinde gösterilmiş olan eller üst bacakla birleştirilmiş bulunmaktadır. Göğüs derin bir nefes alıyormuş gibi şişkindir, göğüs adaleleri geniş ve kabarık satıhlar halinde işlenmiş, karın adaleleri ise sadece çizgilerle belirtilmiştir. İri baş, süs gibi işlenmiş saçlarla çevrelenmiş basık bir alın, oval gözler,

uçları hafifçe yukarıya kalkık dudaklar ve kuvvetli bir çene dikkatimizi çeker. Saçlar lüleler halinde omuzlara ve arkaya düşmektedir. Bu heykeli bir Mısır heykeli ile karşılaştıracak olursak (res. 11 - 12) arada, genel olarak dikkate değer bir benzerlik bulunmakla beraber, şu farkları görürüz: Mısır heykeli birbirinden ayrık bacakları ile yürümektedir; Yunan heykeli ise öne atılmış sol bacağını sırf bir sanat motifi olarak kullanmakta, gerçekte sağlam olarak ayakta durmaktadır; Mısır heykelinin daima bir peştemal taşımasına karşılık Yunan heykeli tamamiyle çıplak tır; Mısır heykelinde vücut yapısı tam olarak verilmemekte, vücudun çeşitli kısımları arasında iyi oranlar elde edilmemektedir; dümdüz aşağıya sarkan kollar dermansızlığı ifade etmektedir; halbuki Yunan heykelinde vücut yapısı üzerinde durulmakta, adaleler kendini göstermekte ve kollar, aşağıya sarkmakla beraber, dirsekten itibaren hafifçe öne uzatılmış bulunmaktadır ki bu da heykele bir gerginlik, dolayısiyle yoğunlaşmış bir enerji ifadesi vermektedir.

Res. 85 — Delfi'de bulunan atlet heykeli

Res. 86 — Luvr müzesindeki kadın heykeli

Bu ekolün kadın heykelleri arasında Girit'ten geldiği anlaşılan ve halen Paris'te Luvr Müzesinde bulunan tabiî büyüklüğün altında bir heykel gösterilebilir (res. 86). Baş oldukça zedelenmiş bir durumda olmakla beraber basık alnı ve üçgene yaklaşan çehresi ile Delfi atletinin başına yaklaşmakta; vücut şekilleri ise belden sıkılmış kalın entarinin altında kaybolmakta, sadece ayaklar meydana çıkmaktadır.

İyonya ekolünün belli başlı örnekleri arasında Sisam'da bir kadının Hera'ya armağan ettiği bir heykel önemli bir yer almaktadır (res. 87). İki kat elbise ve bir de örtü taşıyan bir heykel yukarıdan aşağıya doğru incelmektedir; belden aşağı kısımları ise bir sütun gövdesi gibi yuvarlaktır. Miletos'tan Didima'ya giden kutsal yol üzerinde bir zamanlar duran ve geniş koltuklarda gayet rahat bir durumda oturan giyimli erkek ve kadın heykelleri (res. 88) (Ön Asya ve Mısır oturan heykelleri ile

Res. 87 — Sisam'da bulunmuş bir kadın heykeli

Res. 88 — Didima yöresinde bulunmuş oturan erkek heykeli

karşılaştırınız, res. 10, 42) bize bu ekolün geçirdiği gelişme hakkında bir fikir vermekte, zamanla elbiselerde kıvrımlar meydana geldiği, elbisenin vücuda daha iyi uyması sonunda vücut şekillerinin dışa daha iyi yansıdığı görülmektedir.

Her iki ekolün etkilerini Atina'da buluyoruz. M. Ö. 7. yüzyılın sonlarında ve 6. yüzyılın ilk yarısında bu şehirde ve yöresinde Delfi heykeli tarzında abidevî genç erkek heykelleri yapılmıştır; fakat bunların vücutları daha yumuşak ve daha yuvarlak olarak işlenmiş, çehrelerine de

dolgun oval bir şekil verilmiştir. 6. yüzyılın ilk yarısında Atina Akropolünde çeşitli binaların alınlıklarını süslemek üzere yapılmış olan kalker taşı heykeller canlı hareketleri ve bize kadar gelen boyaları ile dikkati çekerer. «Mavi Sakal» olarak gösterilen bir ejder başının canlılığı ve çehresinin şeytanî ifadesine dikkat ediniz (res. 89).

M. Ö. 6. yüzyılın son yarısında büyük bir kısmı kadınları tasvir eden mermer heykeller uzun etekli bir entari ve onun üzerinde çarpık bir pelerin taşımakta, saçları özenle taranmış olup bunların çehrelerinde dudak uçlarının hafifçe yukarıya kaldırılması ile elde edilen hafif bir gülümseme sezilmektedir (res. 90). Bunlar gerek üslûp, gerek kıyafet ba-

Res. 90 — Atina Akropolü'nde bulunmuş «Mavi Sakal»

Res. 90 — Atina Akropolü'nde bulunmuş kadın heykeli

kımından İyonya'nın kuvvetli etkisi altındadırlar. Fakat bu etkilere karşı yerli sanatçıların tepkileri kendilerini göstermekte gecikmemiş, bu fazla zarif ve yapmacıklı heykellerin karşısına daha geniş ve daha kuvvetli vücut şekilleri ve daha sade bir kıyafete sahip heykeller çıkmıştır. 6. yüzyılın sonlarına doğru heykellerin gülümsemeyi bıraktığı, ciddî hatta melânkolik bir hal aldıkları göze çarpar (res. 91).

M. Ö. 490 ile 460 seneleri arasında Yunan heykeltraşlığında büyük bir yenilik olmuş ve antik çağ sanat tarihinde ilk defa olarak heykellerin

«frontal» duruşları değişmiştir. Bu tarihten başlıyarak gövdenin ağırlığı bir bacak üzerine verilmekte, bu suretle heykelin ana ekseni düz hat yerine bir eğri hat meydana getirmekte, yani heykelin tabiata daha uygun bir tarzda durması sağlanmış bulunmaktadır. Bu yeni duruşun başlangıçlarını Atina Akropolünde bulunan bazı kadın ve erkek heykellerinde, gelişmiş şeklini ise Olimpiya'daki Zeus tapınağının alınlık figürlerinde buluyoruz. Bu tapınağın doğu alınlığında Pelops ile Oinomaos arasında yapılacak araba yarışından önceki sakin durum, batı alınlığında Tesalya'da oturan Lapit'lerle yarı insan, yarı at şeklinde Kentavros'ların şiddetli mücadelesi tasvir edilmiştir. En çok bu son sahnede güzellik ve düzenden ziyade figürlerin cenk esnasında sarfettikleri gayreti yahut duydukları acıyı çehrelerinde belirten realist bir üslûba önem verilmiştir. Mücadelenin tam ortasında ayakta duran abidevî Apollon heybetli vücudunun ağırlığını sağ bacağına yüklemiş, başını sağa çevirmek ve sağ kolunu yukarıya kaldırmak suretiyle duruşunda bir denklik sağlamış, aynı zamanda bu jesti ile Lapit'leri koruduğunu açığa vurmuştur (res. 92).

Res. 91 — Atina Akropolü'nde bulunmuş genç kız heykeli

Res. 92 — Olimpiya'da Zeus tapınağının batı alınlığı: Apollon (sağda) ve bir Lapit kadınını kaçırmak isteyen Kentavres (solda)

Aynı devirlerde Atinalı sanatçılar İyon etkilerinden kurtulmakta ve tam manasıyle orijinal eserler vermeğe başlamaktadırlar.

Bir tunç heykeltraşı olduğu anlaşılan **Miron** Romalıların kopyaları halinde bize kadar gelen «disk atan» atlet heykelinde güç hareketleri ya-

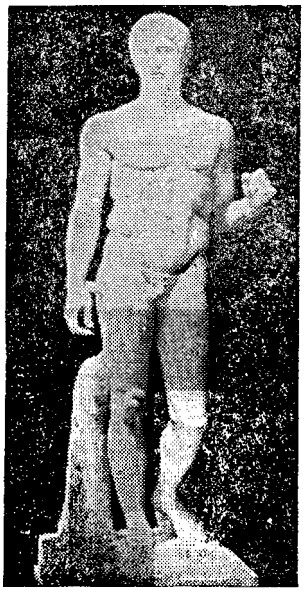
hut birbirine zıt iki hareket arasındaki sükûn anını kavramak ve vermekte büyük bir başarı göstermiştir. Nitekim (res. 93) de gördüğümüz atlet vücudunun bütün ağırlığını sağ bacağa yüklemiştir. Geriye doğru uzanan sağ el diski tutmakta, öne bir hayli eğilmiş olan gövde sağa doğru çevrilmekte, baş ise sağa bakmaktadır. Fakat bir saniye sonra yere hafifçe değmekte olan sol bacak bir adım ileri atacak, disk aşağıya inen sağ elden sol ele geçecek, gövde arkası seyirciye gelmek suretiyle çevrilecek ve disk hedefine fırlatılmış olacaktır.

Res. 94 — Partenon'un doğu alınlığı: Afrodite ve arkadaşları

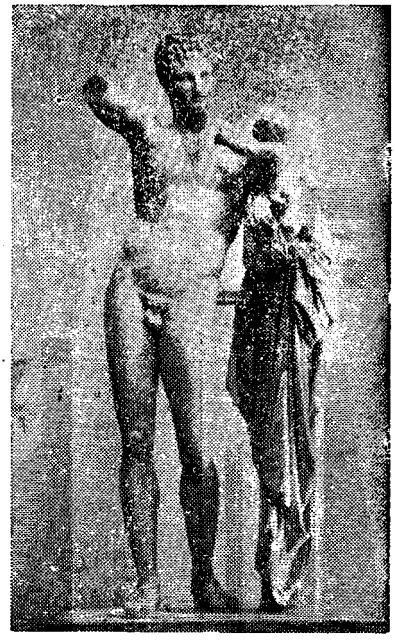
Res. 93 — Miron'un disk atan atlet heykeli

Fakat Atina heykeltraşlığı Perikles zamanında heykeltraş **Fidyas** ile en parlak çağına erişmiştir. Çeşitli heykelcilik tekniklerini bilen bu sanatçı, yukarıda târif ettiğimiz Partenon'un plâstik süslerinde önemli bir rol oynadıktan başka aynı tapınak için Athena'nın altın ve fildişinden, sağ elinde zafer tanrıçası Nike'yi, sol elinde kalkanını tutan abidevî bir heykelini yapmıştır. Bu heykel bugün kaybolmuştur, fakat Romalılar zamanında yapılmış küçük ölçüde kopyaları sayesinde hakkında bir fikir edinmek mümkün oluyor (res. 75). Aynı heykeltraşın yine Romalı kopyalar halinde bize kadar gelen eserleri Fidyas'ın bütün teknik zorlukları yendiğini, elbiselerin ve vücutların güzelliklerini kavramakta ve her ikisi arasında bir uygunluk sağlamakta büyük başarı gösterdiğini ve en çok tanrı heykellerini kendilerine yaraşan sükûn ve ağırbaşlılıkla tasvire önem verdiğini açığa vurmaktadır. Fidyas'ın eseri olduğu anlaşılan Partenon'un doğu alınlığına ait Afrodite ve arkadaşlarını tasvir eden grup bir örnek olarak gösterilebilir (res. 94.) Burada tanrıça vücudunun güzelliği ve bol kıvrımlı elbisesinin kumaş zenginliği ve ince işlenişi seyirciyi hayrette bırakmaktadır.

Fidyas'tan biraz daha genç olduğu anlaşılan **Polikletos** hemen hemen Fidyas ayarında yaptığı tanrı heykellerinden başka erkek vücudunun bütün güzellik ve kuvvetini gösteren atlet heykelleri ile ün kazanmıştır. Bunlara bir örnek olarak birçok Romalı kopyalar halinde bize kadar gelen «mızraklı atlet» heykeli gösterilebilir (res. 95). Burada vücut ağırlığı bükülmüş olup ancak parmaklarının ucu ile yere değmektedir. Vücudun 1/7 yüksekliğinde olan yuvarlak baş sağa çevrilmiştir. Taşıma fonksiyo-



Res. 95 — Polikletos'un «mızraklı atlet» heykeli



Res. 96 — Praksiteles'in Diyonizos'u taşıyan Hermes heykeli

nunu yapan sağ bacağın aksine sağ kol istirahat halinde aşağıya sarkmakta, serbest bacak tarafındaki kol ise dirsekten öne doğru uzatılmış olup omuza dayanan mızrağı tutmaktadır. Belirli sınırlara sahip geniş ve kabarık satıhlar halinde işlenmiş olan vücut adaleleri dikkat çekicidir. Polikletos vücudun çeşitli kısımları arasında oranları tesbit eden bir kitap yazmış, bu suretle bu oranlar sisteminin sonraki heykeltraşlar tarafından kullanılmasını sağlamıştır.

M. Ö. 4. yüzyılda **Praksiteles,** o devirde dindarlığın azalmasının bir sonucu olarak, genç tanrıları insanlaştırmış, bunları en çok belirli bir

iş görürken tasvire önem vermiş ve vücut güzelliklerini büyük bir ustalıkla mermere işlemesini bilmiştir. En ünlü heykelleri arasında Diyonizos çocuğunu kolunda taşıyan ve onunla dinlenme anında oynaşan Hermes heykeli gösterilebilir (res. 96). **Leohares** güzellik ve ihtişamları ile göze çarpan, aynı zamanda zarif bir vücut ve hafif bir yürüyüş gösteren tanrı heykelleri ile ün kazanmıştır (Vatikan'daki Belvedere Apollon'u) (res. 97). **Skopas** ise heykel ve heykel gruplarında tanrı ve insanları, bazan hiddet ve kendinden geçmeğe kadar giden hallerde tasvir etmek, onların

Res. 97 — Leohares'in Belvedere Apollon'u

Res. 98 — Skopas'in başlarından iki örnek

o andaki duygularını çehrelerinde belirtmekte büyük başarı göstermiştir. Skopas'ın güney Yunanistan'da Tegea tapınağı için yapmış olduğu alınlık heykelleri basık, yandan bakıldıkta hemen hemen kare başları ile dikkati çekmekte, bunların çehre ifadelerine derinde bulunan gözler ve derin nefes alıyormuş hissini veren hafif açık ağızlar hâkim bulunmaktadır (res. 98).

Bu son iki heykeltraş ile birlikte Bodrum'daki «Mavsoleum»da çalışmış olan **Briyaksis** belki Mavsolos'a, belki akrabalarından birine ait tabiî büyüklüğün üstünde bir heykel yapmıştır (res. 99): Burada tasvir olunan uzun saçlı ve sakallı şahıs dolgun çehresi, iri vücut şekilleri ve

bol elbisesi ile Yunan tipinden ayrılmakta ve doğulu bir insana ait portre hatları göstermektedir.

Bu devirde sanatta realist bir akım başgöstermiş ve bunun sonunda belirli kişilerin fizyonomilerini tabiî bir şekilde göstermeğe, yani eserle sahibi arasında bir benzerlik elde etmeğe çalışan **portre sanatı** meydana gelmiştir. Bu hususta tanrılardan başka tanınmış şahıslar için tapınaklara ve çeşitli yerlere heykel dikmenin âdet oluşu rol oynamış olsa gerektir. Büyük bir kısmı şairler ve düşünürlere ait olmak üzere çok sayıda yapılmış olan portre heykelleri arasında tragedya yazarı Sofokles'in heykeli en belli başlısıdır (res. 100).

Res. 99 — Halikarnas'taki Mavsoleum heykellerinden (Mavsolos?)

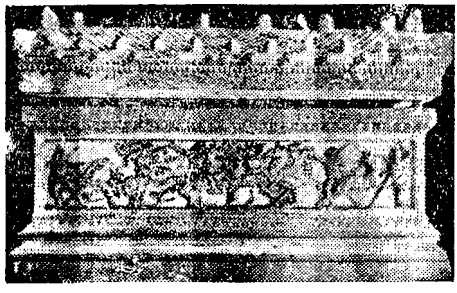
Res. 100 — Sofokles'in portre heykeli

Res. 101 — Lisippos'un atlet heykeli

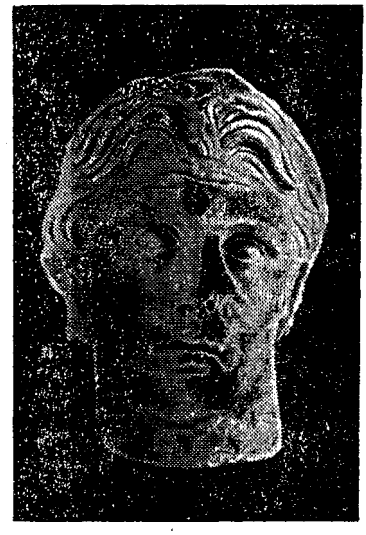
Hellenistik devirde (M. Ö. 330 - 30) karakter portreleri, bu devrin realist görüşlerine uygun olarak gelişmekte, Evripides gibi yazarların ya da Demostenes gibi devlet adamlarının dikkate değer portreleri meydana gelmektedir. Portre sanatında en ileri giden sanatçı **Lisippos**'tu. Büyük İskender'in portrelerini yalnız bu heykeltraşa yaptırmış olduğunu biliyoruz. Portrelerden başka Lisippos tunçtan atlet heykelleri de

dökmüştür ki bu heykellerde insanları oldukları gibi değil, fakat kendisine göründükleri gibi tasvire önem vermiş, bu suretle seyirci üzerinde yapacağı etkiye göre ayarlanmış şaheserler ortaya koymuştur. Bu heykeltraşın o zamana kadar kullanılagelmekte olan Polikletos oranlar sisteminin yerine yeni bir sistem koyduğunu, vücutları yükselttiğini, buna karşılık başları küçülttüğünü (vücut yüksekliğinin 1/8'i) biliyoruz. Lisippos'un en başarılı eserleri arasında idmandan sonra demir bir âletle vücudunu temizleyen atlet heykeli gösterilebilir (res. 101). Sakin bir surette ayakta durmakla beraber bütün vücudunda asabî bir gerginlik sezilen atlet, kollarını ileriye uzatmış olduğundan belirli bir derinliğe sahip bulunmaktadır; yani daha eski heykeller gibi bir cepheden değil, çeşitli cephelerden görülmek için yapılmıştır.

Suriye'de Sayda'da bir yeraltı mağarasında bulunmuş olan ve halen İstanbul Arkeoloji Müzesinin en önemli eserleri arasında yer alan «İskender lâhdi», üzerinde iki defa Büyük İskender tasvir edilmiş olduğundan, bu adı taşımakta, gerçekte İskender'in ölümünden sonra Fenike'de hüküm süren ve kendisine İskender süsü vermek isteyen yerli bir krala ait bulunmaktadır (res. 102). Lâhdin bir uzun tarafında Makedonyalılar



Res. 102 — «İskender lâhdi» (İstanbul Arkeoloji Müzesi)

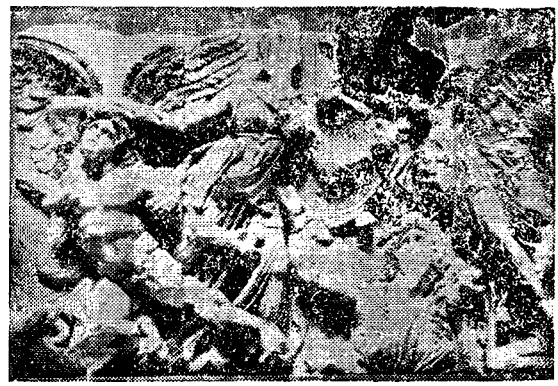


Res. 103 — Büyük İskender'in portre başı (İstanbul Arkeoloji Müzesi)

ile Persler arasında bir savaş, diğer uzun tarafında İskender'in arslan avı tasvir edilmiştir. Birinci sahnede savaş yığışmasının ortaya doğru artması ve yan gruplar tarafından çerçevelenmesi, ikinci sahnede ise İskender ve arslanı kapsayan bir orta grupun iki yan grup tarafından desteklenmesi burada büyük bir sanatçının eli olduğuna şüphe bırakmamaktadır. Bütün nüansları ile gösterilmiş olan boyalar da dikkat çekicidir.

Helenistik devir heykeltraşlığında Bergama ekolü özel bir yer alır. Bu ekolün bir eseri olan «İskender başı» (İstanbul Müzesindedir) (res. 103) sol omuza hafifçe eğilmiş olup, alnının üzerinde yukarıya kabaran saçları ve nemli bakışları ile eski yazarların tarif ettikleri İskender tipine uymaktadır.

M. Ö. 2. yüzyılın ortalarında Bergama'da yapılmış olan Zeus sunağı kaidesini süsleyen frizlerde tanrıların gigant'lar,' yani toprağın vahşî gücünün temsilcisi devlere karşı yaptıkları savaş tasvir edilmiştir. Bergamalıların barbar bir kavim olan Galatlara karşı elde ettikleri başarıları sembolik bir tarzda tasvir eden bu kabartmalarda geniş satıhlar, şiddetli, hatta aşırı hareketler, çehrelerde patetik ifadeler ve dramatik sahnelerden hoşlanan bir üslûbun olgunlaşmış olduğu görülmektedir. Meselâ (res. 104) de Athena'nın kanatlı bir devi saçlarından yakalayarak yerde sürük-



Res. 104 — Bergama Zeus sunağı kabartmalarından bir parça

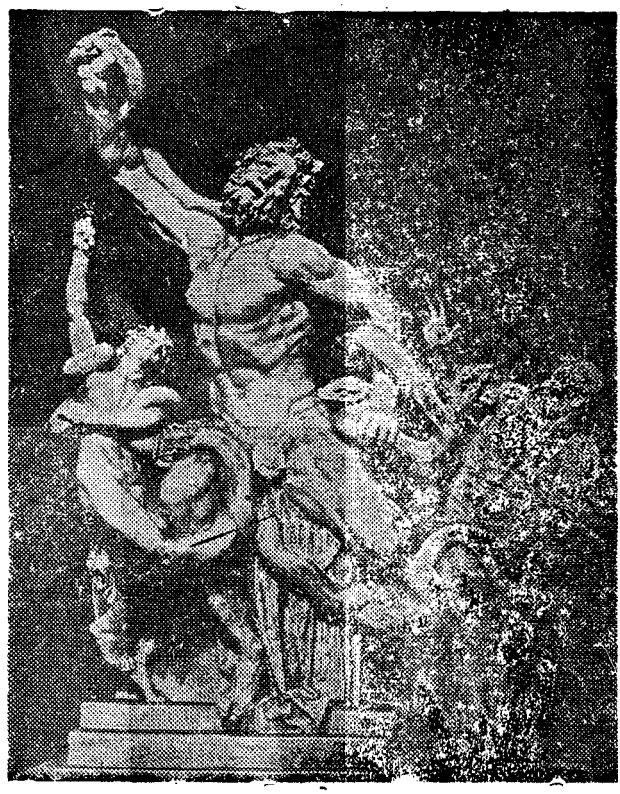
lediğini, devin anası toprak tanrıçasının yarı beline kadar topraktan çıkarak Athena'ya yalvarır bakışlarla baktığını tasvir eden kabartmada gerçek bir dram havası sezmemek imkânsızdır.

Bu patetik üslûp M. Ö. 1. yüzyılda Rodos'da yaşamağa devam etmiştir. Rodos ekolünün, daha doğrusu Yunan sanatının son büyük eseri olan Laokoon heykel grupu (res. 105) yılanlar tarafından sarılmış olan Laokoon ve oğullarının büyük acılar altında ölümle pençeleştiklerini canlandırmakta, fakat seyirci üzerinde daha çok bir kabartma etkisi bırakmakta, anatominin en küçük ayrıntılarına kadar büyük bir ustalıkla işlenmiş olmasına rağmen vücutların gerçek bir canlılık ve hareketten yoksun bulunduğu göze çarpmaktadır.

Resim ve nakış sanatı — Yunanlılarda resim ve nakış sanatı heykeltraşlık kadar büyük rol oynamıştır. Fakat büyük ressamların yapmış

oldukları tablolar zamanımıza kadar gelmemiştir. Bunlar hakkında ancak antik yazarların yaptıkları tarifler yahut bunların etkileri altında yapılan vazo resimlerinden bir fikir edinebiliyoruz.

M. Ö. 11. yüzyıldan 8. yüzyıla kadar yapılan ve Yunan dünyasında geniş bir alana yayıldığı anlaşılan vazolara «geometrik vazolar» denilmektedir. En çok Atina'da gelişmiş olduğu görülen bu vazoların üzeri siyah bir boya ile yatay frizler yahut bazan dikey hatlarla sınırlandırıl-

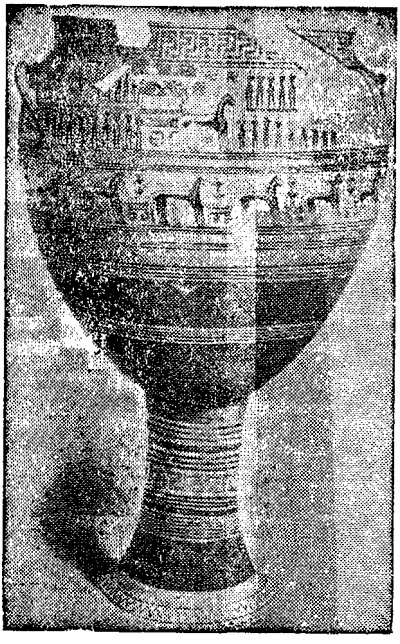


Res. 105 — Laokoon heykel grupu

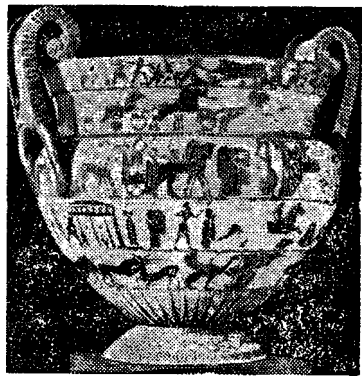
mış dikdörtgen satıhlar ile kaplanmış bulunmakta, bunların içine geometrik motifler ya da geometrikleşmiş hayvan ve insan motifleri oturtulmaktadır. Bazan büyük vazolar ve küplerin üzerine cenaze törenleri ve bunlarla ilgili olarak yapılan araba yarışlarını canlandıran büyük kompozisyonlar yerleştirilmektedir (res. 106). Bu vazolarda en önemli nokta vazonun şekli ile bezeme taksimatı arasında sıkı bir bağ bulunmasıdır. Meselâ vazonun alt kısmındaki ışın motifi vazonun yukarıya doğru genişlediğini belirtmektedir.

Fakat M. Ö. 8. yüzyılın sonlarına doğru doğu sanatlarının etkisi altında geometrik üslûp sertliğini kaybetmekte, doğuda kullanılan vahşî hayvan ve bitkilerin daha tabiî şekillerini benimseyerek yeni bir üslûba geçmektedir. Bu üslûptaki vazolar arasında Yunanistan'da Korint vazoları, Anadolu'da ve Doğu Akdeniz ülkelerinde «Doğu Yunan keramikleri» zikrolunabilir. Korint vazoları (M. Ö. 7. yüzyıl) açık renkte bir zemin üzerine siyah, kırmızı ve beyaz boyalarla yapılmış geometri, bitki, hayvan ve seyrek olarak insan motiflerini kapsayan uzun frizlerle bezenmekte, bunlar vazonun çok renkli bir kumaşla sarılmış olduğu hissini uyandırmaktadır.

Çeşitli gruplara ayrılan «Doğu Yunan vazoları» hayvan frizleri (en çok geyik ve karaca dizileri), bazan ise mitolojiden alınmış sahnelerle süslenmekte, bunlar en çok renklerinin çeşitliliği ve figürlerinin canlılığı ile seyirci üzerinde etki yapmaktadır.



Res. 106 — Geometrik üslûpta bezenmiş bir Atina vazosu



Res. 107 — «Fransuva vazosu», Atina eseri

Fakat 7. yüzyıldan başlayarak Atina çömlekçi atelyelerinde mükemmel bir teknik ve desende ve çoğunlukla büyük ölçüde vazolar yapılmaktadır. Bunlar Akdeniz ve Karadeniz piyasalarında çok tutulduğundan başka ülkelerin vazoları yavaş yavaş gözden düşmekte ve ortadan kalkmaktadır. 6. yüzyılda Atina vazolarında geometri bezeklerinin azalmasına karşılık insan figürlü sahneler vazonun kırmızı sathı üzerine piştikten sonra parlak siyah renk alan bir boya ile ve siyah siluet halinde oturtulmakta, figürlerin iç ayrıntıları ise kazılmış çizgilerle gösterilmektedir.

Bu vazolara «siyah figürlü vazolar» denilmektedir. Gerek vazoyu yapan ve pişiren çömlekçi, gerek onu boyayan ressam böylece vücuda getirdikleri eserin bir «sanat eseri» olduğuna inanç getirmiş olacaklar ki onun üzerine imzalarını atmağa önem vermektedirler. Bu serinin başında «Fransuva vazosu» adını taşıyan büyük bir vazo yer almaktadır (res. 107): bu vazonun frizlerinde kahraman Akhilleus ile ilgili birçok sahneler gayet ince bir teknikte resmedilmiş ve bunların kolayca anlaşılabilmesi için her figürün yanına adı da yazılmıştır. Vazoyu yapanın **Ergotimos,** boyayanın ise **Klitias** adını taşıdığını biliyoruz. 6. yüzyılın yarısında yaşıyan ünlü bir vazo ressamı **Eksekias**'tır. Bu ressam tanrı ve kahramanların hayatından alınmış olayları büyük bir özenle, âdeta minyatür tekniğinde işlemiştir. Meselâ Truva harbi kahramanlarından ikisinin karşı karşıya oturup dama oynamalarını tasvir eden resim kompozisyonunun uygunluğu, figürlerin ve kumaş desenlerinin işlenişindeki incelik ile dikkati çekmektedir (res. 108). M. Ö. 530-520 senelerinde Atina vazo

Res. 109 — Ressam Evtimides'in boyadığı kırmızı figürü bir vazo

Res. 108 — Ressam Eksekias'ın boyadığı siyah figürlü bir vazo

tekniğinde bir değişiklik olmuş, «siyah figürlü vazolar»ın yerine «kırmızı figürlü vazolar» geçmiştir. Bunlar ilk grupun aksine olarak siyah zemin üzerinde kırmızı figürlerle bezenmekte, figürlerin iç ayrıntıları fırça ile yapılmış siyah hatlarla gösterilmektedir. Bu teknikte çalışan ressamlar da birçok defalar büyük tabloların etkisi altında yaptıkları resimlerin altına imzalarını atmaktadır. Kırmızı figür tekniğinin en ünlü üstadları arasında tasvir ettiği figürlerin anatomisine, hareketlerine ve belirli bir derinliğe sahip olmalarına dikkat eden **Evfronios,** ya da aynı özellikleri

göz önünde bulundurmakla beraber anıtsal insan figürlerinden hoşlanan **Evtimidis** gösterilebilir (res. 109). Fakat 5. yüzyıl sonlarında, Peloponnes savaşının bir sonucu olarak bütün piyasaların Atina mallarına kapanması üzerine, Atina vazo sanayii gerilemeğe başlamış, 4. yüzyılda teknikte ve renklerde yapılan bazı yeniliklere rağmen bu vazolar kalitelerini günden güne kaybetmiş ve bu yüzyılın sonlarında büsbütün ortadan kalkmıştır. 4. ve 3. yüzyıllarda güney İtalya'da kırmızı figürlü Atina vazolarını taklid eden büyük çapta ve anıtsal kompozisyonlu birtakım vazolar yapılmış ise de bunlar uzun süre tutunamamış, bu bölgelerin Romalılar tarafından işgalinden sonra ortadan kalkmıştır.

Kaybolan büyük tabloların etkilerini mozaikler ve bazı kabartma eserlerde de buluyoruz. İskender devrine ait büyük savaş tabloları hakkında Pompei'de bir evin zemininde bulunmuş olan ünlü «İskender mozaiki» bir fikir vermektedir (res. 110). Büyük bir ihtimalle İssos savaşın-

Res. 110 — İskender mozaiki. Pompei
Solda (ağacın gerisinde) İskender. Ortada, cenk arabasında Darius

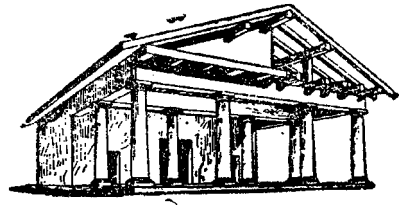
da Büyük İskender ile Pers kralı Darius'un karşılaştığını gösteren bu büyük mozaik levha, gerek teknik ve üslûbu, gerek Pers ordusunun mızraklı Makedonya piyadesi tarafından sarıldığını belirten ve Pers kralını savaş arabası üzerinde kaçarken tasvir eden kompozisyonu işçiliği ve renkleri bakımından yalnız Yunan mozaik sanatının değil, resim sanatının da bir şaheseri sayılabilir. İstanbul'daki «İskender lâhdi» üzerinde

görülen cenk sahnesinin (yukarda res. 102 bk.) de büyük bir tablonun etkisi altında yapılmış olduğu kabul olunmaktadır.

İtalya'da Pompei ve Herkulanum gibi şehirlerde Roma devri evlerinin duvarlarını süsleyen fresklerde de büyük Yunan tablolarının yankılarını sezmemek imkânsızdır. Fakat Romalı ressam ve dekoratörler çeşitli tablolardan aldıkları motifleri bazan çok değiştirerek birbirine eklemiş olduklarından bu resimlerde Yunan elemanlarını yerli Roma elemanlarından ayırdetmek güç bir problem halini almaktadır. Bununla beraber bütün bu eserler bize Hellenistik devir tablolarında mekân anlamının geliştiğini, figürler ile bunların içinde hareket ettikleri tabiî dekor arasında bir uygunluk meydana geldiğini açığa vurmaktadır. Bu gelişmenin sonunda M. Ö. 1. yüzyıla ait, Roma'da Esquilin'de bulunmuş olan Odisseia resimleri yer almakta, seyirci üzerinde sonsuzluk izlemi uyandıran geniş ufuklu manzaraların içinde âdeta empresyonist bir üslûpta işlenmiş insan figürleri ile dikkati çekmektedir.

ETRÜSK VE ROMA SANATI

Etrüsk sanatı — Roma sanatının köklerini bir taraftan İtalik ve Etrüsk, diğer taraftan Helenistik devir Yunan sanatında aramak gerekir. Etrüskler büyük bir ihtimale göre 1. binin başlarında Anadolu'dan İtalya'ya geçmiştir, burada, en çok Toskana bölgesinde yüksek bir uygarlık ve sanat meydana getirmişlerdir ki bu sanat bir taraftan kuzeye, diğer taraftan güneye, Roma dolaylarına kadar yayılmıştır. Etrüskler taş işçi-

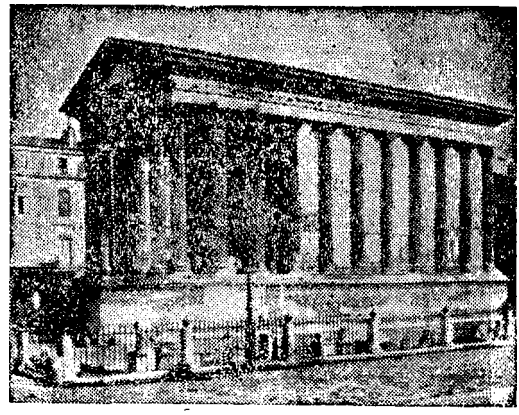


Res. 111 — Bir Etrüsk tapınağı

liğinde, en çok kesme taşlardan sağlam duvarlar ve kemerler yapmakta çok usta idiler. Bunlar aynı zamanda surlarla çevrili şehirler içinde taş temeller üzerinde kerpiç duvarlar ve ahşap çatılardan meydana gelen evler ve tapınaklar yapmışlar, bunların çatılarını boyalı kabartmalarla süslü toprak levhalarla kaplamışlardır. Bir Etrüsk tapınağı birçok defalar yüksekçe bir kaide üzerinde yer almakta, bazan bir mekândan, bazan ise yanyana üç odadan ibaret bir sella'ya sahip bulunmaktadır. Bu so-

nuncu plândaki bir tapınağı ele alalım (res. 111): Sella'nın önündeki derin portik arka arkaya sıralanmış dörder sütunluk iki diziden meydana gelmektedir. Tahta sütunlar sella'nın dış ve bölme duvarlarının tam eksenine rastlamakta, bundan dolayı sella ile sütunlar arasında, Yunan tapınağında olduğundan çok daha sıkı bir bağ bulunmaktadır. Sütun aralıkları çok geniş, sütunlar ise basıktır. Toprak levhalarla kaplı olan tahta saçaklık ve birçok defalar toprak figürlerle süslü olan alınlık yüksek ve ağırdır. Sella'nın arkası tamamiyle kapalıdır; bundan ötürü tapınak sadece portikin bulunduğu tarafta bir cepheye sahiptir. Bundan başka Etrüskler mezar mimarlığına da büyük önem vermiştir, kayaları oymak suretiyle oda mezarları, yahut yeraltı mezarlarının üzerinde yığma tepelerden meydana gelen tümülüs'ler yapmışlardır (Anadolu'da Frigya ve Lidya'daki tümülüslerle karşılaştırınız). Bunlar taş mezar odalarının duvarlarını kabartma tasvirler yahut tabiî bir dekorun çeşitli figürleri birleştirici unsur olarak büyük rol oynadığı çok renkte fresklerle kaplamışlardır ki bu resimler yalnız Etrüsk sanatı için değil, Etrüsk dini ve kültürü için de son derece önemlidir. Etrüskler aynı zamanda toprak heykeltraşlıkta, maden (en çok altın, gümüş ve tunç) işçiliğinde çok usta idiler.

Roma mimarlığı — Romalıların yeteneklerini en çok gösterdikleri alan mimarlıktır. Bu mimarlığın gelişmesinde Etrüsk yapı tekniğinden başka taş yahut tuğla duvar inşaatında bağlayıcı madde olarak kireç harcının kullanılması başlıca rolü oynamıştır. Bu sayede kemer ve kubbe tekniği ilerlemiş ve bunlarla geniş mekânların üzerlerini örtmek mümkün olmuştur.

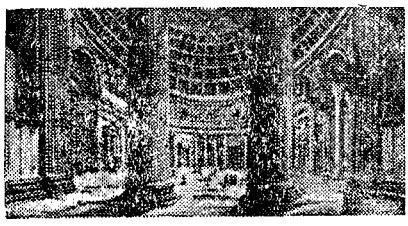


Res. 112 — Nimes'deki Roma tapınağı

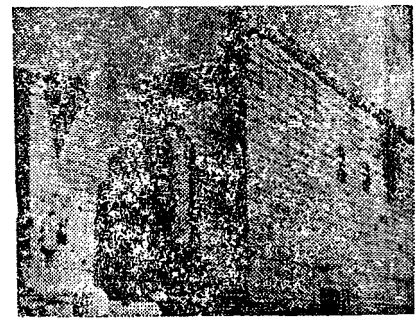
Roma tapınakları Etrüsk tapınaklarının etkisi altında yapılmışlardır. Bir örnek olarak Güney Fransa'da Nimes şehrindeki tapınağı (M. S. 1. yüzyıl) ele alalım (res. 112): Bu tapınak bir kaide üzerinde yükselmek-

te, ön tarafında geniş bir merdiven, derin bir portik ve onun gerisinde dikdörtgen bir sella yer almaktadır. Fakat bir Etrüsk tapınağının kerpiç ve tahtadan yapılmış olmasına karşılık Nimes tapınağı tamamiyle taştandır; bundan dolayı sütunlar Etrüsk sütunlarının basıklığını kaybetmiş, daha yüksek ve düzenli şekiller almış, taş arşitrav hatılları geniş açıklıklara dayanamadığından bu sütunlar daha sık olarak dizilmiştir. Başlıklar ve taşıdıkları saçaklık Korint nizamındadır. Sella'nın dış duvarlarında ön portik sütunları yarım sütun şeklinde devam ettirilmiş, bu suretle tapınağın dört tarafından sütun çemberi ile çevrildiği hissi uyandırılmak istenmiştir.

Roma mimarliğında yuvarlak tapınaklar da vardır. Bunların en önemlisi Hadrianus devrinde Roma'da yapılmış olan Panteon'dur (res. 113). Bina iki kısımlıdır: Yunan tarzında Korint sütunlu ve üçgen alın-



Res. 113 — Roma'daki Panteon'un içi



Res. 114 — Ankara'daki Avgustus tapınağı. Sella duvarları ve ön dehliz görülüyor.

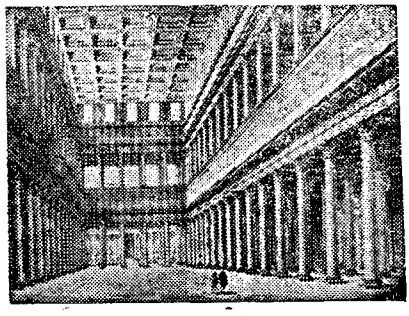
lıklı bir portik ve üzeri büyük bir kubbe ile örtülü yuvarlak tapınak. Yuvarlak mekânın iç duvarları tamamiyle mermerle kaplı olup höcrelerle süslü iki kata taksim edilmiş bulunmakta, bu silindirik kısmın üzerinde 43 m. çapında, merkezinde bir ışık menfezi bulunan tuğladan yapılmış anıtsal bir kubbe oturmakta, bu suretle o zamana kadar görülmemiş bir mekân birliği elde edilmiş bulunmaktadır.

Anadolu'da Roma tapınak şekilleri fazla tutunamamıştır. Eski geleneklere bağlı kalan bu ülkede Roma egemenliği altında da Yunan tarzında tapınaklar yapıldığı görülüyor. Bir örnek olarak Ankara'da imparator Avgustus zamanında Korint nizamında yapılmış olan Avgustus ve Roma tapınağı (res. 114), yahut Hadrianus zamanında yine Korint nizamında inşa edilmiş olan Aizani'deki (Çavdarhisar) Zeus tapınağı gösterilebilir.

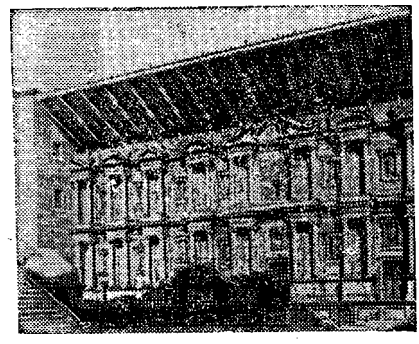
Suriye'de Hellenistik ve doğu elemanlarının karışmasıyle meydana gelen ve bazan çok büyük ölçüde yapılan tapınaklar vardır ki bunların en

tanınmış bir örneği Baalbek'teki Jüpiter tapınağıdır. Tapınağın tam ekseninde yer aldığı büyük bir avlunun önüne altı köşeli ikinci bir avlu ve onun da önüne yan taraflarında birer kule ve önünde geniş bir merdiven bulunan bir giriş binası oturtulmuştur.

Bu tapınaklar portikli avluların ortasında, yahut gerisinde fakat daima tam ekseninde yer almaktadır. Bu belirli eksenlere göre ve simetriyi daima göz önünde bulunduran bir bütün halinde bir yapılar grubu meydana gelmektedir. Bu özellikleri meselâ Roma'da toplantı ve pazar yerleri olan **forum**'larda (Yunanlılardaki agora'ların karşılığı) buluyoruz. Vâkıa Roma'nın en eski meydanı olan ve yedi tepe arasında yer alan «Forum Romanum» çeşitli devirlerde yapılan inşaattan dolayı düzensiz bir manzara gösteriyordu. Buna karşılık «imparator forumları» belirli bir eksene göre arka arkaya sıralanmış avlular ve binalardan ibaret bir bütün olarak ortaya çıkmaktadır. Bir örnek olarak mimar Şamlı Apollodoros'un plânlarına göre yapılmış olan imparator Trayanus forumunu ele alalım. Zafer takı şeklinde bir kapıdan büyük bir avluya girilmekte, bu avluyu çeviren portiklerin gerisinde sağda ve solda iki katlı geniş mihraplar şeklinde çarşı dükkânları yer almaktadır. Bundan sonra avlunun bir tarafını tamamen işgal eden ve içerisi birçok sütun dizileri ile nef'lere (yahut sofalara) ayrılmış bir salon (bazilika) (res. 115) gelmekte, bunun



Res. 115 — Roma'da Trayanus Forumundaki bazilika'nın içi.

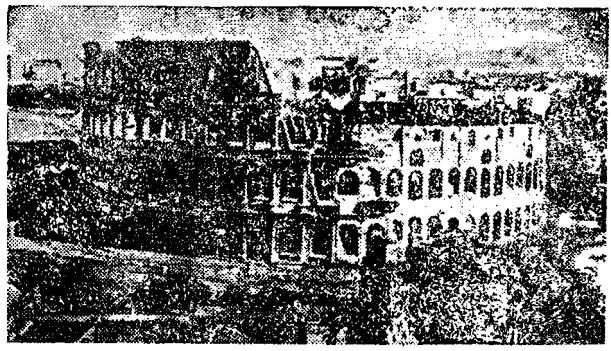


Res. 116 — Aspendos tiyatrosu sahne binasının cephesi. Aktörler bunun önünde oynarlardı.

gerisinde imparator tapınağı ve avlusu bulunmaktadır. İmparatorun mezarının üzerinde ise dışında helezoni ve kabartmalı şerit halinde imparatorun seferlerini anlatan Trayanus sütunu yükselmektedir. Arka arkaya aynı eksene göre sıralanmış avlular ve binalarından meydana gelen bu planı yukarda zikrettiğimiz Baalbek tapınağı ile karşılaştırabiliriz.

Bir yapının tek tek kısımlarını bütünün bir parçası saymak eğilimi Roma devrinde yapılan çeşitli binalarda ve en çok taş tiyatrolarda kendini açığa vurmaktadır. Vâkıa bir Roma tiyatrosu da, bir Yunan tiyatrosu gibi (S. 57'ye bk.) üç ana kısımdan meydana gelmektedir; sahne binası, yarım daire şeklinde meydan ve seyircilerin oturmaları için oturma basamakları. Fakat bir Roma tiyatrosunda fasadı iki yahut üç katlı bir sütun mimarlığı ile bir saray cephesi haline getirilmiş olan sahne binası yan duvarlar ve koridorlarla seyircilerin oturma yerleri ile birleştirilmiş, bu suretle mimarî bir bütün vücuda getirilmiştir. Roma tiyatrosunun en güzel bir örneğini Antalya yöresindeki Aspendos (Belkıs) tiyatrosu vermektedir (res. 116). Yatay bir yolla iki kata ayrılan, ayrıca merdivenlerle kesilen oturma basamakları ekser tiyatrolarda olduğu gibi burada da bir tepenin yamacına yerleştirilmiştir. Fakat Romalılarda günden güne gelişen kemer ve tonoz kemer inşaatı sayesinde bu basamaklar bazan kemerli mekânlar üzerine de oturtulmaktadır (Antalya bölgesinde Side tiyatrosunda olduğu gibi).

Aynı özelliği tiyatrolardan başka **amfitiyatro**'larda da buluyoruz. Gladyatörlerin yahut vahşî hayvanların boğuşmaları için yapılmış amfitiyatrolar iki ana kısımdan meydana gelmektedir: oyunların yapıldığı oval şeklinde meydan ve onun etrafını, aynı ovali korumak suretiyle, çeviren basamaklar. Amfitiyatroların en eskilerinden birine Pompei'de, en büyüğüne ise Roma'daki «Koloseum» da rastlıyoruz (res. 117). İmpara-



Res. 117 — Roma'daki büyük amfitiyatro (Koloseum)

tor Vespasianus zamanında başlanmış, Titus zamanında bitirilmiş olan bu bina Roma yapılarının en büyüklerinden biri olup 40.000 seyirci alabiliyordu. İlk zamanlar oturma yerleri üç katlı mekânlar tarafından taşınıyordu; sonraları bunlara bir dördüncü kat katılmıştır. Binanın cephesinde aşağıdan yukarıya doğru Dor, İyon ve Korint nizamında yarım

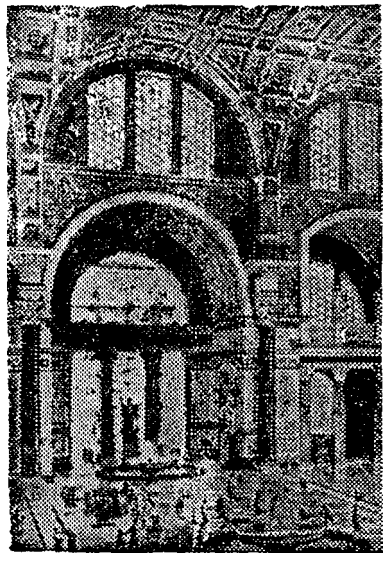
sütunların taşıdığı düz saçaklık ve bunların arasında kemerli pencereler görülmektedir. İç kısımda ise tiyatrolarda olduğu gibi kuşak şeklinde yatay yollar ve merdivenler tarafından kesilen basamaklar bulunmaktadır. Halk kütlelerinin kolayca girip çıkabilmesi için çok iyi düşünülmüş bir koridor ve merdiven sistemi mevcuttu.

Roma yapı sanatının yukarıda tesbit ettiğimiz belirli eksenlere göre sıralama, uyumlu bir bütün meydana getirme ve mekân problemlerini ele alma gibi ana karekterini **hamam**'larda da buluyoruz. En eski örneklerine Pompei'de rastlanan Roma hamamlarında ısıtılması gereken mekânların altında ve bazan duvarların içinde, zeminin payecikler üzerine oturtulması yahut duvarların içine toprak künkler yerleştirilmesi sayesinde boşluklar elde edilmekte (Türk hamamlarındaki cehennemlik ve tüteklikler gibi), külhandaki alev ve sıcak hava bu boşluklara sevkedilmek suretiyle mekânların ısıtılması sağlanmaktadır. Bir Roma hamamı şu kısımlardan meydana gelmektedir: Soyunma yeri, ılık, sıcak ve soğuk yıkanma salonları. İlk zamanlar bu mekânlar düzensiz bir şekilde birbirinin yanına sıralanmakta idiler. Roma imparatorluk devrinde ise bu dairelerin ana eksenlere göre tertiplendiği, bunların çeşitli avlular, kitaplıklar, spor salonları ile birleştirilmesi ile anıtsal bir bütün meydana getirdiği görülüyor. Bu binaların iç süsleri de pek zengindi: duvarları mermerle kaplı, sütunların arası yahut höcreler heykel ve heykel grupları ile süslü idi. Bize kadar gelen en büyük hamamlar Roma'daki imparator Karakalla (res. 118) ve Diyokletianus hamamlarıdır. Anadolu'da da büyük şehirlerde hamamlara rastlanmaktadır. Miletos'taki Faustina hamamı (M. S. 2. yüzyıl) yahut Ankara'da Çankırıkapı'da meydana çıkarılmış olan hamam kalıntısı (M. S. 3. yüzyıl) tipik örnekler olarak gösterilebilir.

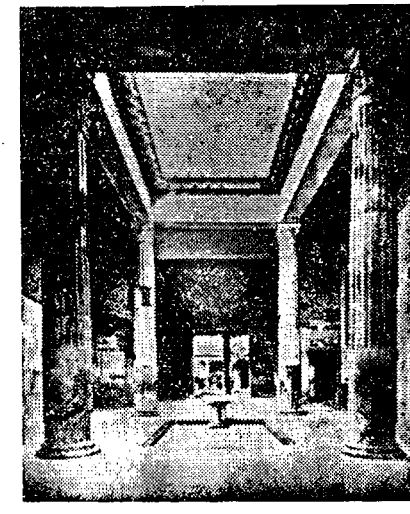
Çok katlı kemerler şeklinde yapılmış **su köprüleri** şehirlere ve hamamlara bol su akıtıyorlardı. Roma yöresinde bunların bugün dahi heybetli kalıntıları göze çarpmaktadır. Anadolu'da da birçok su köprüleri vardır. Bunların en iyi korunmuşlarından biri Antalya bölgesinde Aspendos (Belkıs) şehrine su getiren köprü olup iki ucu kule şeklinde yükselmekte, bu suretle Romalıların suyun daha kolay akmasını sağlıyan su terazisi sistemini bilmiş olduklarını ortaya koymaktadır. İmparator Valens zamanında yapılmış olan İstanbul'daki «Bozdoğan kemeri» bu tip yapıların geç örneklerinden biri olarak gösterilebilir.

Bazilika'lar Romalılar zamanında ekser hallerde forum'ların bir tarafında bulunup, içinde resmî bürolar ve bu arada mahkemeler, aynı zamanda dükkânlar yer alan kapalı salonlardır. Bunlar Hellenistik devirde krallar tarafından yaptırılmış olan ve bundan ötürü halk tarafından «bazilika» yani «kral yapısı» adını taşıyan binaların bir devamıdır. Bir Roma ba-

zilikasının içinde iki ve bazan daha fazla sütun sırası tarafından üç ya da daha fazla nef meydana getirilmektedir. Bazan orta nef yan neflerden daha yüksektir ve bu yüksek kısmın yan pencerelerinden binanın içine bol ışık girmektedir (yukarıda res. 8 deki Mısır tapınak salonu ile karşılaştırınız). Çatı genel olarak tahtadan yapılmaktadır. Yukarıda Trayanus forumundaki bazilikadan bahsetmiştik (bk. res. 115). Forum Romanum'un bir kenarında yer alan ve M. S. 313 senesinde bittiği anlaşılan Maksentius bazilikası ise oldukça değişik şekiller göstermektedir: Burada sütunlar yerine kalın tuğla payeler binayı üç nefe ayırmakta, yan neflerin üzerleri tonoz kemerler, daha yüksek olan orta nefin üzeri ise çapraz kemerlerle örtülmektedir. O zamana kadar hiç bir binada bulamadığımız bir yükseklik ve anıtsallık, aynı zaman bir bütün halini alan geniş bir iç mekân bu binanın başlıca özellikleridir.



Res. 118 — Roma'daki Karakalla hamamında bir salonun eski halini gösteren bir resim



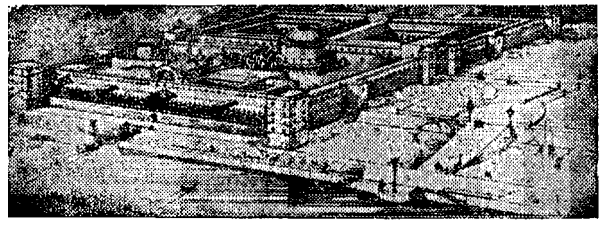
Res. 119 — Bir Pompei evinde «atrium»

İtalya evleri hakkında M. S. 79 yılında Vezüv'ün küllerine gömülerek iyi bir durumda bize kadar gelen Pompei ve Herkulanum şehirlerindeki evler bir fikir vermektedir. Bir İtalya - Etrüsk evinin özü «atrium» adını taşıyan üzeri örtülü büyük bir mekândır. Bazı evlerde oldukça yüksek tavanın ortasında bir delik ve onun tam altında, atrium'un zemininde bir havuz vardır (res. 119). Atrium'un sokak tarafında ekser hallerde dükkânlar, yanlarında alçak tavanlı yatak odaları ve diğer küçük mekânlar bulunmakta, gerisinde ise yemek odası olarak kullanılan

büyük bir salon ve onun arkasında bahçe yer almaktadır. Bütün bu mekânlar dehlizden bahçeye kadar bir eksene göre tertiplenmiş ve esas mekân olan atrium'a tâbi kılınmıştır.

M. Ö. 2. yüzyıldan başlayarak Yunan yapı elemanları Roma ev mimarlığına girmekte gecikmemiştir; nitekim atrium evinin gerisine birçok defalar sütunlu avlular ve daireler katılmıştır. Romanın limanı olan Ostia'da kazı sonunda meydana çıkarılmış olan evler ise bambaşka şekildedirler. Bunlar M. S. 1. yüzyıldan başlayarak başta Roma olmak üzere büyük şehirlerde gelişen ve birçok aileleri barındıran apartman tipindedir. Bu devirde arsaların kıymetlenmesi sonunda genişliğine giden evlerin yerini yüksekliğine giden çok katlı ve çok daireli evler almıştır. Bu evler sokağa açılan dükkânlar, asma kat ve onun da üzerinde 3 - 4 kattan meydana gelmekte, üst katlarda pencereler ve balkonları olan cephelere sahip bulunmaktadır.

Roma'daki **imparator sarayları** Palatin tepesinde idiler. Flavius'lar zamanında yapılmış olan bu saraylar tören daireleri, oturma daireleri ve bahçe olmak üzere üç esas kısımdan meydana gelmektedir. Vâkıa burada da daireler direkli avluların etrafında yer almaktadır; fakat daireler tuğla ve kemer inşaatının mümkün kıldığı anıtsal yapı kütleleri halini almakta, bunların arasına sıkışmış olan sütunlu avlular önemlerini kaybetmekte ve bir çeşit ışık menfezleri haline gelmektedir. M. S. 3. yüzyıl sonlarında imparator Diyokletianus'un Adriyatik kıyısında, Spalato'da yaptırmış olduğu saray Roma'daki saraylardan büsbütün başka bir tiptedir (res. 120). Şehrin merkezinde mahalleler arasında yer alan Flavi-

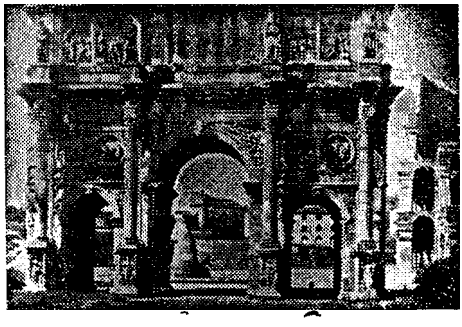


Res. 120 — Spalato'daki Diyokletianus sarayı

us'lar sarayının tersine olarak Spalato sarayı ıssız bir yerde yükseliyor ve etrafı kuvvetli bir surla çevrilmiş bulunuyordu. Dikdörtgen alanın içi birbirini dikey olarak kesen iki ana cadde ile dört kısma ayrılmış, her kısmın içine tören ve oturma daireleri, tapınaklar, garnizon odaları ve imparatorun türbesi yerleştirilmişti. Burada Roma ordugâhlarında kullanılan bir planın saray mimarlığı ile birleştirildiği açıkça görülür. Böylece Spalato sarayında ciddî ve ağır bir ihtişam karşımıza çıkmakta ve

bu özellik askerî monarşi devrinde değişen yapı fikirlerini açığa vurmaktadır. Bu saray - ordugâh tipi sonraki devirlerde Suriye'de uzun zaman yaşamış ve Emevî saraylarına örnek olmuştur.

Bu çeşitli yapıları kapsayan Roma şehirlerinde büyük **direkli caddeler** de vardı. Bunlar kaldırımlı bir orta kısım, onun sağında ve solunda portikler ve onların gerisinde yer alan dükkânlardan meydana gelmektedir. Bu caddelerin üzerinde ya da büyük meydanların ortasında taklar duruyordu. Bu taklar heykel taşıyıcı anıtlar olup üzeri tonoz kemerle örtülü bir yahut üç göz ya da geçide sahiptir. Cephelerinde süs olarak sütunlar, yarım sütunlar, bunların arasında ise kabartmalar vardır. Kemerin üstünde yazıtlı yüksek bir kaide yer almakta ve bunun üzerine ekser hallerde dört atlı arabada duran imparator heykeli oturtulmaktadır. Tek gözlü taklara bir örnek olarak Roma'daki Titus, üç gözlüler arasında ise Roma'daki Konstantin takı (res. 121) gösterilebilir.

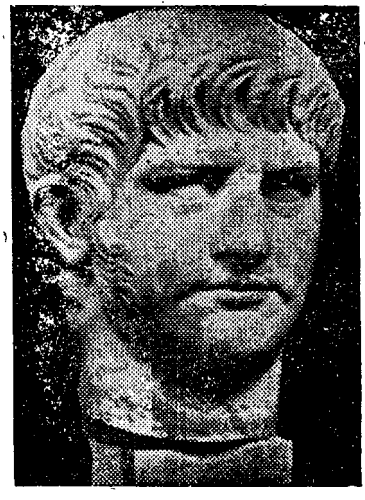


Res. 121 — Roma'daki Konstantin takı

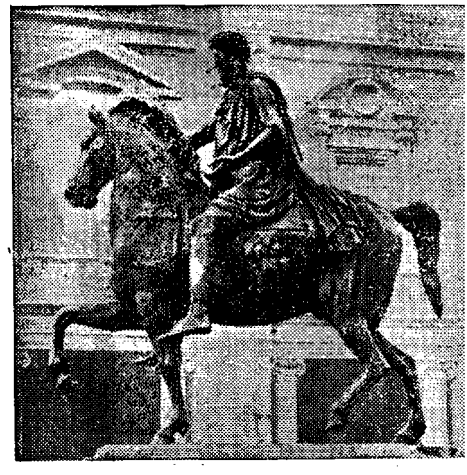
Res. 122 — Avgustus heykeli (Primaporta)

Heykeltraşlık — Esas yeteneklerini heykeltraşlıkta göstermiş olan Yunanlıların tersine olarak Romalılar bu alanda yaratıcı olmamışlardır. Romalılar koleksiyonlar vücuda getirmek yahut çeşitli yapılarını süslemek için Yunanistan'dan çok sayıda heykel getirmişler, fakat bunlar ihtiyaca yetmediğinden bu heykelleri kopya ederek çoğaltmak yolunu tutmuşlardır. Bu kopyalar (orijinaller bugün mevcut olmadığına göre) Yunan heykeltraşlığı hakkında bir fikir edinebilmemiz için bize büyük yardımda bulunmaktadır. Romalılar plastik sanatların iki kolunda orijinal eserler ortaya koymuşlardır: portre ve tarihî kabartma.

Roma **portre sanatı**'nın köklerini ölüler kültüden aramalıdır. Bir Romalı öldükten sonra balmumumdan bir portre maskesi yapılır, bu maske cenaze töreninde taşındıktan sonra evde, atrium'daki bir höcrenin içinde saklanırdı. Yunan portreleri ne kadar realist olursa olsun bunların portre sahibini idealleştiren bir tarafı vardı. Romalılar ise (ve belki de Etrüskler) din geleneklerinden ötürü, portre ile sahibi arasında tam bir benzerlik elde etmeğe önem vermişler, bu suretle bugünkü anlamda portreler meydana getirmişlerdir. Tabiîdir ki her sanat kolunda olduğu gibi portre sanatında da çeşitli üslûplar meydana gelmiş ve bunlar zamanla gelişmiş ve değişmiştir. Roma cumhuriyet devrindeki portrelerde şahsî hatların realist bir tarzda açığa vurulmasına önem verilmiştir. Roma yöresinde Primaporta'da bulunmuş olan Avgustus'un heykeli imparatoru başkomutan olarak kabartmalarla süslü bir zırhlı elbise giymiş ve mantosunu beline dolamış şekilde tasvir etmektedir (res. 122). Vücut yapısı ve duruş Pelikletos heykellerinin etkisi altındadır. Fakat yukarıya kaldırılmış olan sağ kol imparatoru, önünde toplanmış olduğu farzolunan orduya hitap



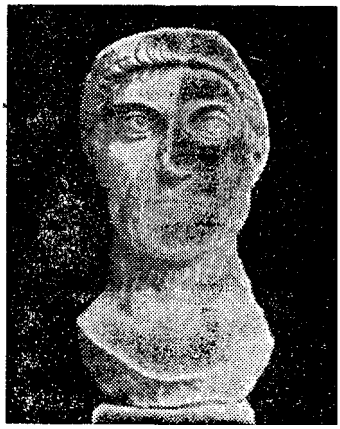
Res. 123 — Neron'un portre başı



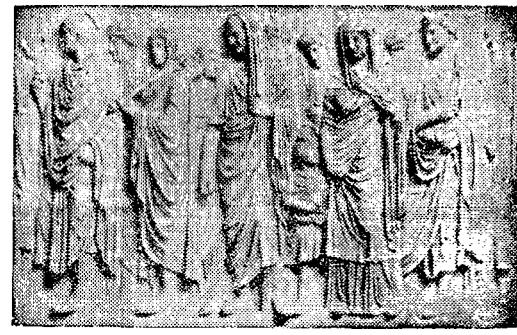
Res. 124 — Markus Avrelius'un atlı tunç heykeli (Roma)

eder durumda göstermekte, bu suretle ilk bakışta heykelle seyirci arasında bir bağ kurulmaktadır. Ayakların, tanrı heykellerinde olduğu gibi, çıplak oluşu, imparatorun tanrılık vasfını da taşıdığına işaret eder. Baş, imparatorun sakin, düzgün, fakat biraz soğuk çehre hatlarını açığa vuran portre başıdır. Neron'un başında saçlar kabarık kütleler halinde, dolgun ve etli çehreye ifadesini veren hatlar gölge-ışık oyunlarına göre ayarlanmış, iç duyguların çehreye aksetmesine önem verilmiştir (res. 123).

Flavius'lar devrinde de devam eden bu üslûp Trayanus ve Hadrianus devrinde, Yunan portrelerinin etkisi altında, değişmekte, gölge - ışık oyunlarından ve hareketli ifadelerden vazgeçilmekte, realist hatlar hafifletilmiş şekilde verilmektedir. Hadrianus'tan Konstantin'e kadar imparator portrelerinde sakal görülmektedir. Antoninus'lar zamanında ise çehrelere gözler hâkim olmaktadır. Bu devrin en tanınmış bir portre heykeli olarak imparator Markus Avrelius'un Roma'da Kapitol meydanında duran tunçtan atlı heykelini gösterebiliriz (res. 124). Son olarak Büyük Konstantin'in Roma'daki tabiî büyüklüğün altı mislini bulan başını ele alalım (res. 125): Bu başta da iri gözler ve uzaklarda dolaşan bakışlar çeh-



Res. 125 — Büyük Konstantin'in başı

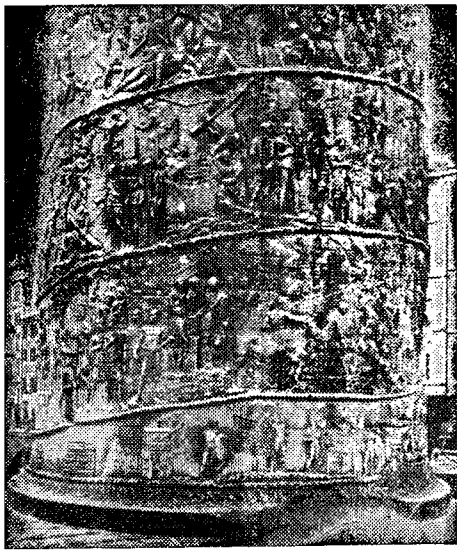


Res. 126 — «Barış Sunağı» kabartmalarından: İmparator Avgustus'un ailesi açılış töreninde (Roma)

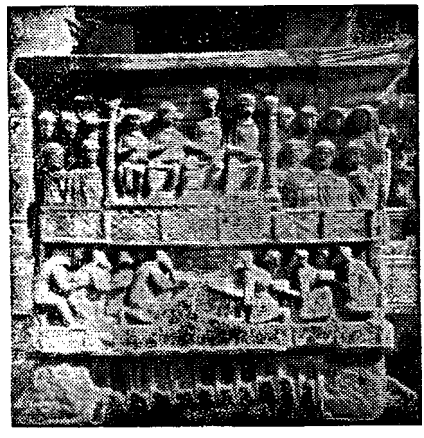
reye hâkim bulunmakta, çehrede bir sükûnet meydana getirmekle beraber bu sükûnetin gerisinde bir gerginlik ve sinirlilik bulunduğu da sezilmektedir. İşte bu devir insanları bir mutlak hükümdarı bu şekilde düşünmüşler ve tasvir etmişlerdir.

Tarihî kabartmalar'ın köklerini savaşçı bir millet olan Romalıların seferden dönüşlerinde tertipledikleri zafer alaylarında taşıdıkları savaş tablolarında aramak gerekir. Belirli bir zaman ve yerde meydana gelen bir olayı tasvir eden bu kabartmaların en önemlilerini Avgustus zamanında Roma'da yapılmış olan «Barış Sunağı»nda buluyoruz. Bu sunağın etrafındaki duvarlar üzerinde Romanın geçmişi ile ilgili sahnelerin yanında imparator ve maiyetini sunağın açılış töreninde gösteren kabartmalar çok enteresandır (res. 126). Bunlar imparator ailesi ve yüksek memurların portrelerini realist bir şekilde belirtmekte, işçiliğin inceliği ve güzelliği ile dikkati çekmektedir. Roma'da Titus zafer takının kabartmaları Kudüs'ün zaptından sonra İmparatorun zafer alayını ve ele geçen

ganimetleri gölge - ışık oyunlarına yer veren canlı ve hareketli bir üslûpta tasvir etmektedir. İmparator Trayanus'un ünlü sütunu üzerinde (yukarıda S. 76 bk.) savaş tablolarını taşa işlenmiş olarak buluyoruz (res. 127): Bu eserle imparatorun Dakya'ya yapmış olduğu seferde ilerleyen, savaşan, zafer kazanan, köprüler ve ordugâhlar kuran yahut imparatorun nutkunu dinleyen ya da dinlenen orduya ait çeşitli sahneler birbirinin arkasına dizilmiş, böylece resimde ifade edilmiş bir savaş kroniği mey-



Res. 127 — Roma'daki Trayanus sütunu



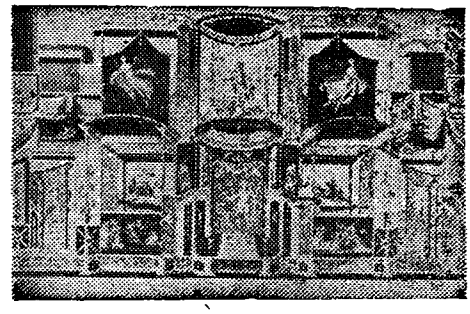
obeliskinin kaide kabartmaları
Res. 128 — Istanbul'daki Teodosius

dana getirilmiştir. Bu sütunu takliden yapılmış olan Markus Avrelius'un sütunu üzerinde yine aynı şekilde tertiplenmiş savaş sahneleri buluyor, fakat bunlarda, o devrin üslûbuna uygun olarak, şiddetli hareketler ve patetik çehre ifadeleri ile karşılaşıyoruz. Son bir örnek olarak İstanbul'da Sultanahmet meydanında Teodosius I obeliskinin (M. S. 4. yüzyıl sonları) kaide kabartmalarını ele alalım (res. 128): bu kabartmalar imparatoru oğulları ve maiyeti ile birlikte hipodromdaki locasında göstermektedir. Burada büyük, kuvvetli ve sade şekiller buluyor, figürlerin saray teşkilâtına göre belirli gruplara ayrıldığını tesbit ediyoruz. Aynı zamanda sert bir simetri karşımıza çıkmakta, bütün sahnelerde merkezin imparator tarafından işgal edildiği ve diğer figürlerin ona göre tertiplendiği görülmektedir. İşte bu kabil geç devir Roma kabartmalarında Ortaçağ kabartma sanatının temelini aramalıdır.

Resim ve nakış sanatı — Romalıların resim ve nakış sanatları hakkında Roma'da az sayıda, Pompei ve Herkulanum'da ise çok sayıda bu-

lunan duvar freskleri sayesinde bir fikir edinmek mümkün oluyor. Bu duvar resimlerini dört dekorasyon üslûbuna ayırmak mümkündür. Birinci üslûp Hellenistik devirde Ege bölgesi ve Anadolu'da gelişmiş ve oradan İtalya'ya geçmiştir. Bu üslûpta renkli taşlardan yapılmış duvarlar taklit edilmekte, fakat duvar resimleri bütün duvar sathını kaplamayıp belirli bir yükseklikte kesilmekte ve ondan sonra mavi gök başlamaktadır. Bu üslûba Pompei'de M. Ö. 2. yüzyıl evlerinde rastlanır. İkinci üslûp M. Ö. 1. yüzyıldan imparator Avgustus devrine kadar gelmektedir. Bu devirde boya ile geniş duvarlar tasvir olunmakta, fakat bunların önüne sütunlar, payeler oturtulmak suretiyle mimarî şekiller meydana getirilmekte, bunların arasındaki boşluklarda derinlerde gibi görünen tabiî manzaralar yer almaktadır (res. 129). Bu suretle dekorasyon belirli bir

Res. 129 — 3. Üslûpta boyanmış bir Roma evi duvarı (Roma)



Res. 130 4. Üslûpta boyanmış bir duvar (Pompei)

görev görmektedir ki o da mekânı sınırlandıran duvarın resim yoluyla, genişletilmesi, açılmasıdır. Üçüncü üslûp Avgustus devri üslûbudur. Bu devir fresklerinde duvarların önüne oturtulan sütunlar gerçek karakterlerini kaybetmekte, incelmekte ve kamış şekline gelmekte, aynı zamanda derinliğin ortadan kalkması sonunda resimler sathileşmektedir. Bu suretle duvar kapayıcı, sınırlandırıcı karakterini tekrar elde etmektedir. Dördüncü üslûp, ikinci üslûp gibi, bir mimarlık üslûbudur, fakat bambaşka bir karakter taşımaktadır. Bu resimlerde mimarlık unsurları, sütunlar ve saire esas kimliklerini kaybetmiş olup kamış gibi incelmekte, gerçekte yapılması imkânsız birtakım hayalî mimarlık şekilleri meydana getirmektedir (res. 130).

Pompei ve Herkulanum'un harap oldukları M. S. 79 senesinden sonra duvar fresklerinin gelişimini izlemek, elimizde yeter malzeme olmadığından, güçleşmektedir. Bu tarihten sonra yeni üslûpların ortaya konmamış olduğu ve Romalıların sanat faaliyetlerinin resimden başka alanlarda geliştiği söylenebilir. Bununla beraber fresk geleneğinin kesilmemiş olduğunu erken Hıristiyanlık devrinde meydana çıkan resim sanatı göstermektedir.

ERKEN HIRİSTİYAN VE BİZANS SANATI

İsa'nın doğumundan sonra gelen üç yüzyılda Roma İmparatorluğunun çeşitli yerlerinde hıristiyanlar tarafından ortaya konan sanata «ilk yahut erken hıristiyan sanatı» adı verilmektedir. Bu sanat esas karakteri bakımından «sembolik» bir sanattır. Hıristiyanlar putperest Romalıların takibatından kurtulabilmek için yeraltı dehlizlerine (katakomb'lara) sığınmak, orada din törenleri yapmak yahut ölülerini gömmek zorunda kalmışlardır (res. 131). Hıristiyanlar dinî duygularını ancak profan sanattan alınmış ve yalnız kendilerinin anlıyabileceği mahiyette sembollerle ifade edebilmişlerdir: balık, güvercin, çiçekli bahçe, koyun çobanı ve saire (res. 132). Katakomb'ların duvarlarını böyle sembollerle süsleyen

Res. 131 — Bir Katakomb'un içi

Res. 132 — Katakomb fresklerinden bir örnek: Çeşitli semboller

freskler canlılık ve tazelikleri ile göze çarpmakta, bunlar Roma sanatından, en çok Romanın doğu eyaletlerinden alınmış motiflerin yeni estetik ve dinî görüşlere göre sürekli olarak gelişmiş ve zenginleşmiş olduğunu açığa vurmaktadır.

M. S. 4. yüzyılda hıristiyanlığın imparator Büyük Konstantin tarafından resmî devlet dini olarak kabulünden sonra durum değişti. İmparatorluğun her tarafında kiliseler yapılmağa başlandı. Bunların duvarları ve tavanları ilk zamanlar eski hıristiyan motiflerini kullanan freskler ve mozaiklerle süslendi. Fakat 4. yüzyıl sonundan başlayarak bu dekor değişmeğe başladı. Çünkü sanatın süslemekten daha yüksek bir amacı olduğu, yani bu dine inanç getirenlerin öğretim ve eğitimi ile görevli bu-

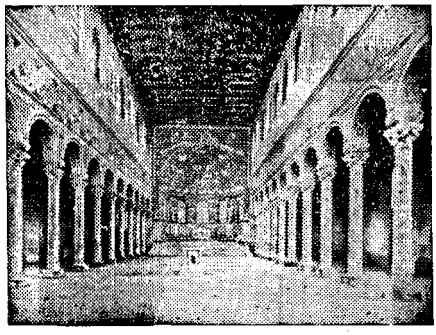
lunduğu fikri yayılmağa başladı. İşte bu sureţle kutsal kitapların hıris-

tiyan azizleri ve martirlerine (din uğrunda şehit düşenlere) dair anlattıkları olaylar resim konusu olarak kullanılmağa başlandı. Bu sayede bu resimlerin büyük bir kısmı tarihî bir karakter takındı. Aynı zamanda yapı ile bezeme arasında belirli oranlar gözetilmeğe başlandı ki bunun sonunda Bizans sanatı «anıtsal» bir karakter aldı. Bu değişiklik bir taraftan tartışılan kilise problemlerinin ve ruhanî meclislerin aldıkları kararların, diğer taraftan Bizantiyon'un «Yeni Roma» yahut «Konstantinopolis» adı altında imparatorluğun başkenti olması üzerine doğu görüşleri ve sanatının başkent üzerinde yaptığı etkiler sonunda vücut buldu. Vâkıa İstanbul hemen başlangıçta kesin bir rol oynamadı. Doğunun bazı büyük şehirleri, meselâ İskenderiye ya da Antakya daha bir süre sanat merkezleri olmakta devam ettiler. Fakat imparator Büyük Teodosius devrinden başlayarak başkent baş rolü oynamağa başladı ve bu rolü imparatorluğun son günlerine kadar korudu. Bu şehir sahip olduğu üniversiteden ötürü imparatorluğun entellektüel merkezi idi; aynı zamanda kapsadığı kiliseler, manastırlar ve birçok sanat anıtlarından ötürü dinî ve artistik merkezi de oldu. Bu şehir Mısır'dan, Suriye'den, İran'dan, Anadolu'dan ya da Balkanlar ve İtalya'dan gelen etkilerin mihrak noktası haline geldi, çeşitli yönlerden gelen bu etkileri ustaca yoğurmak ve karıştırmak sonunda «Bizans sanatı» dediğimiz sanatın meydana gelmesini sağladı.

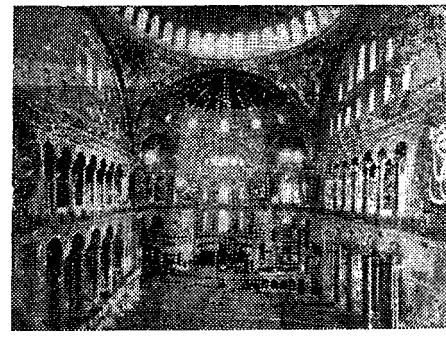
Yukardaki açıklamalardan Bizans sanatının ana karakterini çıkarmak mümkündür. Bizans sanatı her şeyden önce bir **hıristiyan sanatı**'dır, fakat kilisenin hizmetinde bulunan, bundan ötürü kilisenin doğma'larına bağlı kalan bir sanattır. Bizans sanatının serbestçe gelişmemiş ve belirli bir tutukluk ve birteviyelikten kendini kurtaramamış olmasının sebeplerini burada aramalıdır. Yine bu sebepten bu sanat isimsiz bir sanattır; yani sanatçılar, aynen kilisede çalışan papazlar gibi, kendilerinin sadece bir din görevini yerine getirdiklerine inandıklarında, vücuda getirdikleri eserlerin altına imzalarını atmaktan çekinmekte, kendi kimliklerini âdeta yok etmektedirler. Bu sanatın aynı zamanda bir **imparatorluk sanatı** olduğunu da söyleyebiliriz. Büyük Konstantin ile imparatorluğun mutlak monarşi haline gelmesi üzerine imparator, tanrının yeryüzünde temsilcisi olarak ortaya çıkmakta, bu yüzden sanat İsa'nın yanında imparatorun da kudret ve ihtişamını açığa vurmak için kullanılan bir araç haline gelmektedir. Diğer taraftan form güzelliğini daima ön safta bulundurmuş olan Yunan sanatının tersine olarak Bizans sanatı en çok bezeme üzerinde durmuş, bunların zenginlik ve uygunluğuna önem vermiş olduğundan **dekoratif bir sanat** olarak da vasıflandırılabilir.

Mimarlık — Bizans mimarlığı bir tuğla mimarlığıdır ve bu bakımdan en çok doğu ülkelerinin etkilerini gösterir. Bu mimarlığın ortaya attığı

en önemli yapı tipi «bazilika» dır. Roma bazilikalarına dayanan (yukarıya bk.) ve bunlara ev mimarlığından alınmış bazı elemanların eklenmesi suretiyle, yaratılan hıristiyan bazilikası dikdörtgen bir salondur. Bu salon ekser hallerde iki sütun dizisi tarafından üç nefe ayrılmakta, doğu tarafında yarım daire şeklinde bir mihraba sahip bulunmaktadır. Salonun batı tarafında ince uzun bir galeri (narteks) ve onun gerisinde etrafı portiklerle çevrili bir avlu (atrium) (Roma evlerindeki atrium'la karıştırılmaması) bulunur. Binanın üzeri tahta bir çatı, mihrabın üzeri ise taştan bir yarım kubbe ile örtülüdür. Bu şekilde yapılmış bazilikaların büyük bir kısmı 5.-6. yüzyıllara aittir. Bunların en tanınmışları arasında Romadaki Sen Piyer ve İstanbul'daki İlk Ayasofya gösterilebilir, fakat bunların hiç biri bugün ayakta durmamaktadır. İtalya (en çok Roma ve Ravenna) (res. 133), Yunanistan, Mısır, Filistin, Suriye ve Anadolu'da bir hayli bazilika iyi durumda zamanımıza kadar gelmiştir. Bazilikaların yanında çeşitli binalar, bu arada yuvarlak yahut sekiz köşeli türbe ve vaftiz binaları bulunmakta, sonuncuların ortasında bir havuz yer almaktadır.



Res. 133 — Erken hıristiyanlık devrine ait bir bazilika'nın içi



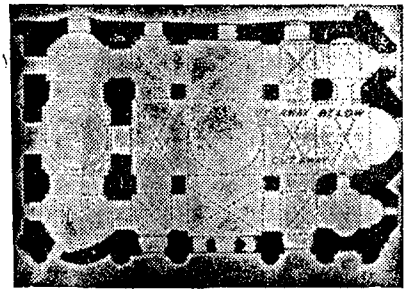
Res. 134 — Ayasofya'nın içi (İstanbul)

Fakat Bizans mimarlığında kireç harcı ile yapılmış tuğla kubbe ve kemer tekniğinin ilerlemesi ve kare bir mekân üzerine bir kubbe oturtmak için karenin köşelerine pandantif'ler, yani sferik üçgenler oturtulması sayesindedir ki 6. yüzyılda bazilikaların üzerlerini tahta çatılar yerine tonoz kemerler yahut kubbelerle örtmek imkânları elde edilmiştir. Bu suretle meydana gelen kubbeli bazilikaların en ihtişamlı örneği olarak İstanbul'daki «Ayasofya» gösterilebilir (res. 134). Eski Ayasofyanın 532 Nika isyanında yanması üzerine Justinianus zamanında mimar Aydınlı Antemios ve Miletos'lu İzidoros'un plânlarına göre bina edilmiş ve 537 de açılış töreni yapılmış olan bu anıtsal bina dış sınırları bakımından bir dikdörtgen olup üç nefe ayrılmış bulunmaktadır. Doğusunda çıkıntı şeklinde bir apsidi bulunan orta nefin çok geniş olmasına karşılık

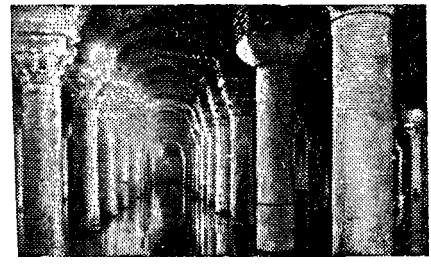
yan nefler iki katlıdır. Orta nefin üzerinde 31 metre çapında, zeminden yüksekliği 54 metreyi bulan bir kubbe vardır. Bu kubbe doğuda ve batıda birer yarım kubbe üzerine oturmakta, bunlar da yarım daire şeklinde ve yarım kubbelerle örtülmüş ikişer hücreye (doğuda 3. hücreyi mihrap teşkil etmektedir) dayanmaktadır. Kubbenin yan baskısı ise yan neflerin galerileri ve bunları örten kubbe ve kemerlerle karşılanmaktadır. Büyük bir ustalıkla meydana getirilmiş olan bu kubbe ve kemer sistemi sayesinde binanın sathının çok geniş olması, aynı zamanda kubbeyi taşıyan filayaklarının ustalıkla gizlenmesi sonucunda, büyük kubbenin boşlukta duruyormuş gibi bir duygu uyandırması sağlanmıştır. Kubbe ve yarım kubbelerin kasnaklarının içinde açılmış olan pencereler binanın içine bol ışık girmesini sağlamaktadır. Binanın batısında iki katlı iki narteks yer almaktadır; ondan sonra bir zamanlar etrafı portiklerle çevrili olan atrium gelmekte idi.

Bizans mimarları mantıkî düşünülmüş kemer ve kubbe sistemini yuvarlak binalarda tatbik etmişlerdir ki bunlara bir örnek olarak Ravenna'daki San Vitale kilisesi gösterilebilir.

Bizans mimarlığının ortaya koyduğu ikinci kilise tipi «Yunan haçı plânı»ndaki kiliselerdir. 8. yüzyıldan başlayarak yapıldıkları anlaşılan bu kiliselerin plânı esas itibariyle karedir, karenin ortasında dört filayağı



Res. 135 — Bodrum camii planı (Istanbul) (Yunan haçı şeklinde)



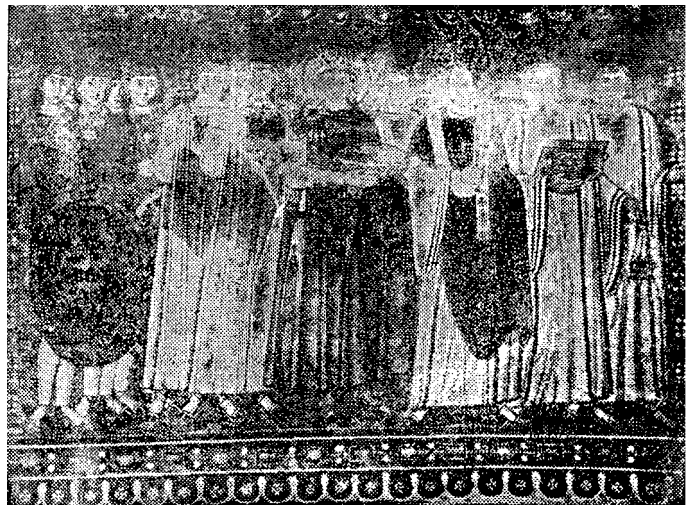
Res. 136 — Yerebatan sarnıcı (Istanbul)

üzerinde bir kubbe oturmaktadır; bu kubbenin baskısı doğu, kuzey, batı ve güneyde eksenleri birbirine dikey gelen dört beşik kemer tarafından karşılanmaktadır. Bu kubbe ve kemer sistemini zemine aksettirdiğimizde dört kolu birbirine eşit bir haç (Yunan haçı) meydana gelmektedir. Ekser hallerde dört köşede birer kubbe, doğuda bir mihrap, batıda ise bir narteks yer almaktadır. Bu tip kiliseler Bizans imparatorluğunun çeşitli yerlerinde, fakat en çok İstanbul'da yapılmıştır (Kalenderhane, Atik Mustafa Paşa, Bodrum (res. 135), Zeyrek ve Fethiye camileri). Hatta Kariye gibi geç bir yapıda bile bu tipin etkileri görülür.

Bizanslılar sivil mimarlıkta da önemli eserler ortaya koymuşlardır. Bunlar şehirlerin etrafını surlarla çevirmişler, şehrin içinde direkli caddeler, meydanlar, saraylar yapmışlar, suyu kemerli köprüler yahut yeraltı yolları ile getirmişler, aynı zamanda üzeri kapalı ya da açık sarnıçlara da önem vermişlerdir. Teodosius II. zamanında 413 den başlayarak yapılmış olan İstanbul'un kara surları Marmara.dan Halice kadar aşağı yukarı 6,5 km. lik bir uzunlukta kulelerle kuvvetlendirilmiş iki hat halinde uzanmakta, daha alçak ve daha zayıf olan dış sur hattının önünde bir yendek yer almaktadır. İstanbul'da imparator sarayları Sultanahmet camisi ile Marmara arasındaki geniş alanı işgal ediyordu. Bunlar hakkında açık bir fikir edinmek mümkün olmamakla beraber sarayların tek bir bina halinde olmayıp bugünkü Topkapı Sarayı gibi çeşitli bahçeler, avlular ve bunların etrafında yer alan çeşitli binalar ve dairelerden ibaret olduğu söylenebilir. Kapalı sarnıçlara bir örnek olarak Yerebatan (res. 136) ve Bindirdirek sarnıçları, açık sarnıçlar arasında ise «Çukurbostan» gösterilebilir.

Heykeltraşlık, resim ve nakış sanatı — Bizanslılarda heykeltraşlık gelişememiştir. Renge karşı son derece hassas olan bu sanatta heykeller hiç bir zaman önemli bir yer almadığı gibi kabartmalar da fazla rol oynamamıştır. Yalnız Roma'daki Trayanus sütununu (yukarda S. 83'e bk.) örnek alan Teodosius ve Arkadius gibi imparatorlar büyük meydanların (forum'ların) ortalarında duran sütunlar üzerinde helezonî şeritler halinde «tarihî kabartma» geleneğini devam ettirmişlerdir. Fildişi levhalar üzerinde çeşitli tarihî konuları tasvir eden kabartmaları da bu seriye sokabiliriz. Bunlara karşılık Bizans sanatında mozaik ve freskler çok gelişmiştir. Mozaikler ıslak kireç harcı içine gömülen zar şeklinde taş kübler yahut camlardan yapılmaktadır ve bunlar binaların zeminlerinden başka duvar, kubbe ve kemerlerini de kaplamaktadır. En güzel yer mozaiklerinden biri İstanbul'da «büyük saraylar» alanında bulunmuş olup çeşitli insan ve hayvan mücadelelerini realist bir üslûpta tasvir etmektedir (400 seneleri. 5 - 6. yüzyıllara ait tavan ve duvar mozaiklerinin en güzel örnekleri Ravenna'da bulunmaktadır. Konular dinî olmakla beraber San Vitale'de Justinianus'u ve karısı Teodora'yı maiyetiyle tasvir eden levhalar, saray kıyafetleri, zengin saray hayatı ve onun ihtişamı hakkında canlı bir fikir vermektedir (res. 137). Avgustus'un «Barış Sunağı»nda (bk. S. 83) alaya katılan figürlerin profilden gösterilmelerine karşılık burada bütün figürler cepheden tasvir olunmuş, bu suretle resim ile seyirci arasında daha yakın bir bağ kurulmuştur. İkonoklazm hareketi sonunda büyük tahribata uğrayan mozaikler 9. yüzyıldan başlayarak tekrar ortaya çıkmaktadır ki bu eserlerin 9. ve 12. yüzyıllar arasında geçirdiği gelişme hakkında İstanbul'da Ayasofya'da son zamanlarda temizle-

nerek meydana çıkarılan mozaikler bir fikir vermektedir. Bu devirlerde mozaik sanatı bazı kanunlara tâbi tutulmakta, eserden ziyade tasvir edilen sahnenin konusu seyirci üzerinde etki yapmaktadır. Fondaki birtakım ayrıntıların yerine altın yaldızlı düz bir satıh geçmiştir. Bu üslûba bir



Res. 137 — Justinianus'u maiyeti ile tasvir eden mozaik levha (Ravenna)

Res. 138 — Ayasofya (İstanbul) mozaiklerinden bir levha

Res. 139 — Kariye camii (İstanbul) fresklerinden bir örnek

örnek olarak İstanbul'da Ayasofya'da orta nefin kapısı üzerindeki mozaik levha gösterilebilir: burada bir imparator (belki Leon VI) taht üzerinde oturan İsa'nın önünde secde etmektedir (res. 138). Paleologos'lar devri mozaik sanatının en tipik örnekleri İstanbul'da Kariye camiinde (Khora manastırı kilisesi) buluyoruz (14. yüzyıl). Bunlarda Meryem ve İsa'nın hayatlarına ait çeşitli sahneler ve aziz tasvirleri başlıca yeri almakta, bu tasvirler renklerinin çeşitliliği ve canlılığı, figürleri tabiî bir dekor içine oturtan kompozisyonlarının uygunluğu ile dikkati çekmektedir.

Islak bir alçı sathı üzerine madenî boyalarla yapılmış olan freskler Bizanslıları mozaikler kadar meşgul etmiştir. Bunlara dinî binalarda; en çok kiliselerin duvar ve tavanlarında rastlanmaktadır. Ürgüp, Göreme ve Hasandağ yöresinde kayalar içine oyulmuş kilise ve manastırların duvar ve tavanlarını süsleyen freskler (9 - 12. yüzyıl) enteresan yerli bir grup meydana getirmekte, bunların doğunun, sonraları İstanbul sanatının etkisi altında geliştiği görülmektedir. Paleologos'lar devri fresk sanatına dair son senelerde meydana çıkarılmış olan Kariye camii freskleri bir fikir vermekte, bunlarda canlı ve çeşitli renklerle işlenmiş «İsa'nın mezardan çıkışı» (res. 139), «Son mahkeme» gibi sahneler yahut anıtsal aziz figürleri görülmektedir.

Bütün bu eserlerden başka Bizans sanatında çok gelişmiş olan el yazmalarını süsleyen minyatürleri ve tahta levhalar üzerine boyanan İsa ve aziz resimlerini (ikona'ları) de söylemek yerinde olur.

Arif Müfid Mansel tarafından yazılan kısımların sonu

ROMAN SANATI

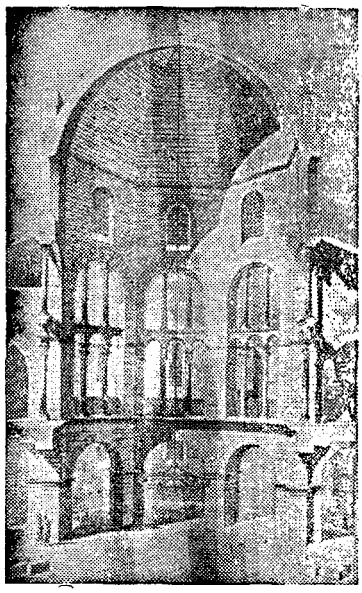
Bizans ve İslâm sanatı yanında Ortaçağın üçüncü büyük sanatı olarak doğan Avrupa sanatı **Roman** ve **Gotik** diye iki devre ayrılır. Bütün Avrupa'nın yazı dili latince, dini hıristiyan, bağlandığı gelenek de Batı Roma sanatı olduğu halde İtalyan, Fransız ve Almanların siyasî ayrılıkları ile birlikte millî sanat cereyanları belirir. Bu gelişme en canlı görünüşünü 900 - 1200 yılları arasında yer alan Roman sanatında bulmuştur. Ortaçağa kadar Avrupa'da sadece ahşap binalar yapılırdı. Roma devri ile Ortaçağ arasındaki uzun boşluktan sonra görülen ilk taş bina Şarlman'ın Almanya'da **Aachen** (Ahen) şehrinde 804 tarihinde yaptırmış olduğu saray kilisesidir. Yapı sekiz köşe üzerine sekiz bölümlü bir taş kubbe ile örtülü orta kısımla, bunun etrafını çeviren onaltı köşeli duvarlardan ibarettir. Kubbe ile dış duvarların arası tonozlarla kapanmıştır. Planı Ravenna'daki San Vitale kilisesine benzer. Alt katta kalın payeler yuvarlak kemerlerle birbirine bağlanmıştır. Üst katta yan galerilerden içeriye açılan yüksek yuvarlak kemerler, üst üste ikişer korint başlıklı sütunla süslenmiştir. En üstteki sütunlar garip bir şekilde kemerlere kadar dayanıyorlar. Kilise içinde dökme maden kapılar, granit ve porfir sütunlar, kırmızı beyaz taşlı payeler ve mozaikler gösterişi artırıyor. Bu saray kilisesi o zaman bir mucize gibi görülmüş ve birçok benzerleri yapılmıştır. Sonradan Şarlman buraya gömüldü (res. 140). Fakat Roman mimarîsinde böyle yuvarlak binalar önemli bir rol oynamamıştır.

Dış taraftan köşeli veya yuvarlak iri kuleler, kalın duvarlar, iç taraftan ağır payeler ve sütunlarla küp biçiminde başlıklar dikkati çeker. Bu başlıkların üstü dört köşe ve kenar ayağına uygun, altı ise sütuna oturması için yuvarlatılmıştır. Roman mimarîsinde içte ve dışta hep yuvarlak kemer hâkim olmuştur. Roman kilisesinde bir de Kripta denilen yeraltı kilisesi vardır. Bu, koro denilen kısmın altında bulunur ve merdivenle inilir. Daha önce ve sonraları görülmeyen bir yeniliktir.

Roman mimarîsi Almanya'da en yüksek ifadesini bulmuştur. Hildesheim şehrinde Sen Mişel kilisesi en eski Roman kilisesi olarak incelenmeye değer.

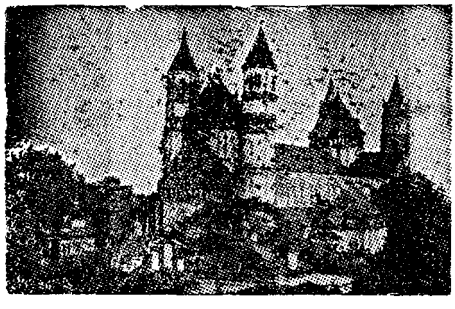
1000 senesinde kıyametin kopacağına ve dünyanın sonunun geldiğine inanılıyordu. Bunun aslı çıkmayınca 1001 yılında bu kiliseye başlandı, 1033 de tamamlandı fakat bir yangından sonra 1186 da bugünkü halini aldı. Düz çatı ve ahşap tavanla örtülü üç nefli bir bazilikadır. 1 paye 2 sütun olarak sıralanan ayaklar yuvarlak kemerlerle bağlanmış, bunların üstünde yüksek duvarlarla nefler ayrılmıştır. İki başlık ilk yapıdan kalmış olup sade küp biçimi gösteriyorlar (res. 141) Almanya'da Roman devrinde tonozlarla örtülü bazilikalar (kilise) da yapıldı. Bunlar arasında Ren bölgesinde imparator katedralleri olan **Worms, Mainz** (Mayns) ve **Speier** (Spayer) şehirleri katedralleri, mimarî büyüklükleri ve gösterişli manzaraları ile bütün diğer Roman kiliselerini gölgede bırakırlar (res.

142). Bunlardan Spayer Avrupa'daki bütün Roman kiliselerinin en büyüğü olarak kalmıştır. Mukaddes Roma - Germen ülkesinin 8 imparatoru

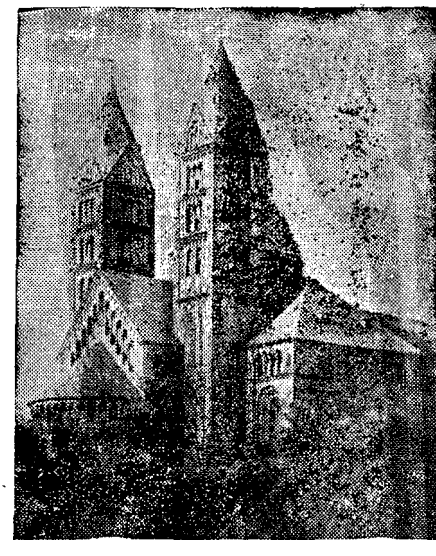


Res. 140 — Almanya'da Aachen (Ahen) şehrinde Şarlman'ın saray kilisesi kesiti

Res. 141 — Almanya'da Hildesheim'de Sen Mişel Kilisesi



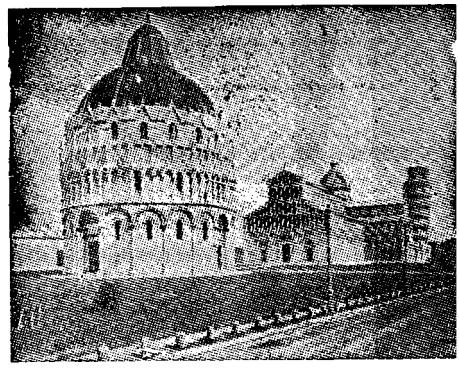
Res. 142 — Almanya'da Worms katedrali



Res. 143 — Almanya'da Ren bölgesinde Speier (Spayer) katedrali

burada gömülüdür, çok tamir görmüştür. Dıştan kare biçimli dört kule ile iki kubbe ve binanın etrafını dolaşan yuvarlak kemerli sütunlu galeriler dikkâti çeker (res. 143).

İtalya — Ortaçağda İtalya sanat bakımından fakir bir yer değildir. Fakat Ortaçağ manasında bir yenilik yoktur, çünkü İtalya Antilk geleneği yürütmek istiyor. Bu yüzden kuzey İtalya; Alman ve Fransız sanatı etkileri, Venedik ve Sicilya ise ve İslâm sanatı etkileri gösterir. Piza katedrali İtalya'da Roman mimarîsinin başı olan onbirinci yüzyılda yapılmaya başladı. Bu katedral vaftizhane ve eğri çan kulesi ile birlikte dünyanın en güzel mimarî topluluklarından birini meydana getirir (res. 144). Katedral bazilika plânına bağlanır, fakat iki taraftan kuvvetle dışarı taşan bir çapraz kısımla kesilmiş ve ortası elips bir kubbe ile örtülmüştür. Özelliklerle dolu zarif abidenin bütün duvar yüzleri sütunlar ve kemerlerle açılmış olup gittikçe daralan dört kat halinde yükseliyor. Beyaz ve koyu yeşil mermer kaplamalar dış görünüşü bir kat daha zenginleştirir.



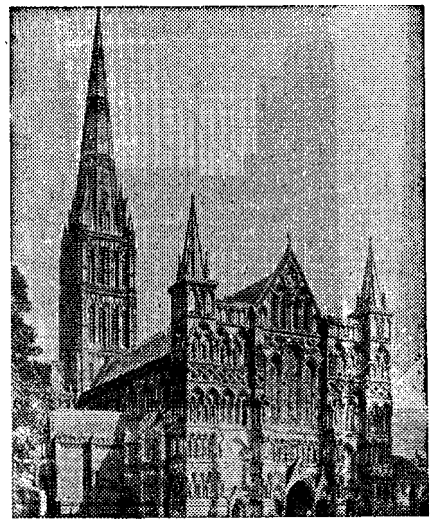
Res. 144 — Piza katedrali vaftizhanesi

Katedralin hemen yanında bulunan silindirik çan kulesi aynı dekora göre yapılmış, sekiz katı da tamamen sütunlar ve kemerlerle çevrilmiş olup duvarlar arkada gözden kaybolmuştur. Kuledeki eğrilik birinci kat yapılırken yerin çökmesinden ileri gelmiş, (mimar) bu tehlikeyi düşünmeden o taraftaki katları yükseltip dengeyi kurmuş, böylece Piza'nın ünlü eğri kulesi meydana gelmiştir.

30 metre çapında kubbesiyle vaftizhane kule ile beraber XIV. yüzyılda tamamlanmıştır. Yuvarlak bina kat kat yuvarlak kemerli galerilerle çevrilmiştir. Üst katlarda dik üçgen sıralar halindeki Gotik dekorasyon ve sivriltilmiş olan kubbe sonradan yapılan kısımlardır.

Fransa : Burada Roman mimarîsi İtalya'dan daha çok taraflı ve zengin çeşitli olarak gelişmiştir. Güney Fransa Roma antikitesine bağlı kalmış, zaman zaman Bizans ve Sicilya'dan etkiler almıştır. Arl şehrinde Sen Trofim kilisesi cephesi Antik mâbetleri ve Roma zafer kemerlerini

hatırlatan büyük portaliyle göze çarpar. Bunun iç kısmında sivri kemerli tonozlar ortaya çıkıyor ve onikinci yüzyıldan sonra yuvarlak kemerlerin yanında yer almağa başlıyor. **Caen** (Kan) şehrinde **St. Etienne** (St. Etyen) kilisesi çapraz tonozla örtülü 3 nefli bir bazilika olup XII. yüzyılda tamamlanmış, Koro kısmı sonradan Gotik üslûpta yapılmıştır. Cephede iki uzun kule yükselir, alt kısmının duvar payeleri ile sade ve kolay kavranacak şekilde üçe ayrılması 3 nefli iç mekân düzenine uygundur. Duvar payeleri arasında açılan üç kapıdan içeri girilir (res. 145).



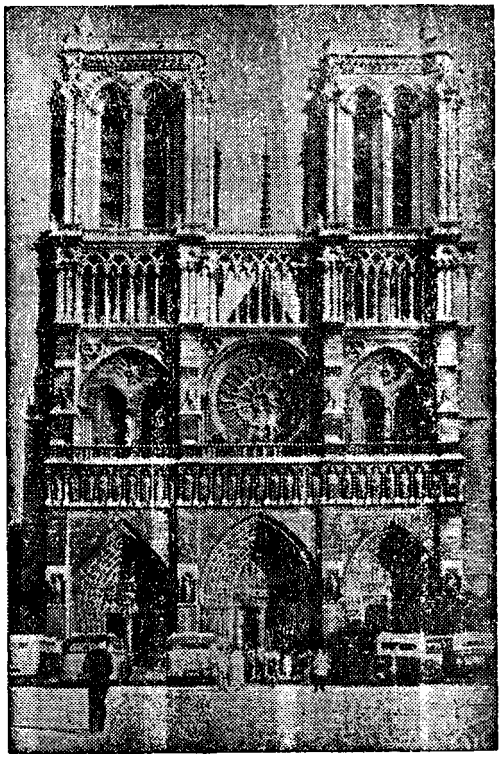
Res. 145 — Kuzey Fransa'da Caen (Kan) da St. Etienne kilisesi

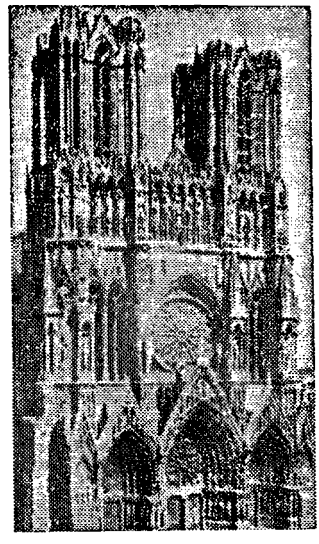
GOTİK SANATI

İslâm sanatından gelen sivri kemer Roman mimarîsindeki yuvarlak kemerlerin yerini tamamiyle alıyor. Roman üslûbunda Almanya'nın başta olmasına karşılık Gotik üslûbun gelişmesindeki rehberlik Fransa'nın elindedir. Gotik üslûp Paris etrafında meydana gelmiştir. Değişme XII. yüzyıl sonu ile XIII. yüzyıl başında oldu. O zamana kadar mimarînin belli başlı organı olan duvarlar kayboluyor, yalnız payeler, kemerler ve payanda kemerlerinden ibaret bir yapı iskeleti kalıyor. Tonozları taşıyan paye sıralarının araları pencerelerle ve renkli camlarla kapanarak kilisenin içi dış dünyaya açılmış oluyor. Kilisenin cephesi abideleşmiş portallerle bütün hıristiyanları davet eder gibidir. Portallerin etrafı Tevrat ve İncil'den alınmış konuları anlatan heykellerle doludur. Bu heykeller artık mekân içinde serbest halde olup Roman heykelleri gibi kitleye bağlanmıyorlar. Köşeler üzerinde yükselen iki kule cepheyi kuvvetle kavrar.

Roman üslûbundaki manastır kiliselerinin yerini Gotik'de halk yığınları tarafından yapılan katedraller almış, yüzbinlerce insan bunların işçiliğinde çalışmıştır. Gotik, hıristiyanlığın mimarî bir ifadesi olarak görülebilir.

İlk devir Gotik üslûbu Paris Notre Dam kilisesinin büyük cephesinde kudretli ve gösterişli bir ciddîlikle karşımıza çıkmaktadır. Burada yatay ve dikey kısımlar tam bir denge halindedir. Yukarı uzanan dört payanda iki yatay galeri ile kesilmiştir. Altta zengin dekorlu üç portal, bunun üstünde, İsa'ya kadar gelen peygamlerlerin sıralanmış heykelleri, daha yukarıda ortada gül denilen yuvarlak pencere ile bunun iki tarafında birer nişle çevrilmiş çifte pencereler, nihayet en üst katta zarif kemerli ince sütunlarla birer galeri uzanır. İki köşeden pencerelerle tamamen açılmış kare prizma biçiminde iki küt kule yükselir (res. 146),





Res. 127 — Fransa'da Reims katedrali

Res. 146 — Paris Notre Dame kilisesi

Fransız krallarının tac giyme kilisesi olan **Reims** (Ren) katedrali Amiens katedrali ile birlikte Gotik üslûbun en parlak devrini canlandırır. 200 den fazla heykel cepheyi zenginleştirmektedir. Burada taç giymiş olan Fransız krallarının heykelleri kulelerin altında sıralanmıştır .Yukarı atılma Gül pencere ile dahi kesilmeden aralıksız devam ediyor (res. 147).

Her katedralin özel bir üstünlüğü vardır. **Amiens** (Amyen) katedrali, içinde mekân etkisi bakımından dünyanın en olgun Gotik mimarîsi olarak görülür. Demet payeler, kemerler ve kaburgalı tonozlar zahmetsizce yukarı yükseliyor gibi bir etki bırakıyor. Büyük pencerelerle her taraftan içeri dolan renkli ışık, sihirli görünüşler hazırlıyor. Gotik mimarînin kaderi burada tamamlanmıştır, bundan sonra artık gerileme başlayacaktır (res. 148).

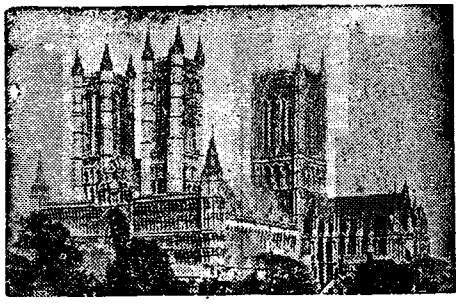
Res. 148 — Fransa'da Amiens katedrali

Gotik sanatı Fransa'dan bütün Avrupa'ya yayılmıştır. İngilizler kendi memleketlerinin Gotik sanatına İngiliz üslûbu derler. Roman mimarisi de burada Norman üslûbu olarak adlandırılır. Salisbury katedrali İngiliz Gotiğinin klâsik bir örneği olarak görülebilir. Fazla uzunluk yüzünden içinin toplu mekân etkisi bozulmuştur. 140 metre uzunluğuna karşılık orta nefin genişliği sadece 10 metre ve yüksekliği 25 metredir (Amyen'de uzunluk yüksekliğin üç misli). Yüksek orta kule dış görünüşe hâkimdir. Cephe beş kat kemer sırasıyle zengin fakat biraz monoton olarak düzenlenmiştir. Portal küçük ve belirsiz bir giriş yeri haline gelmiştir.

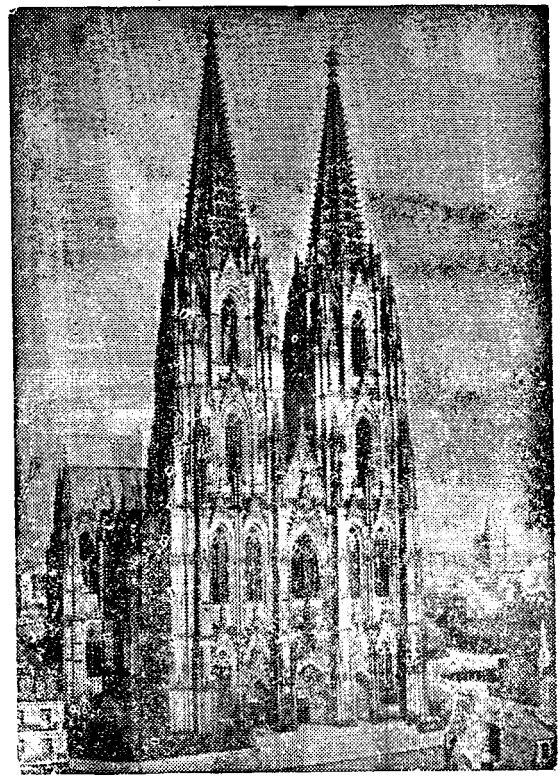
En büyük kiliselerden biri olan **Lincoln** katedralinin orta kulesi Gotik sanatın en çekici örneklerindendir. Cephesindeki iki kule ile dış görünüş büyük bir canlılık kazanmıştır. Yalnız alttan yedi kat halinde yükselen cephenin enine yayılması Roman devrinde gelen büyük bir orta

nişle bozulmuştur. Küçük ve belirsiz bir portal bu nişten içeri açılmaktadır. Dış görünüşe sınırsız bir yayılma hâkimdir (res. 150).

Almanya'da Roman sanatının parlak gelişmesi yüzünden Gotik sanat İngiltere'den sonra başlar. Alman taşçı ustaları Fransa'ya göç edip buradan Gotik sanatı öğrenmiş olarak Almanya'ya döndüler. Almanya'nın en büyük Gotik anıtı olan **Köln** katedrali Fransız etkisi altında kalmış,



Res. 150 — İngiltere'de Lincoln katedrali

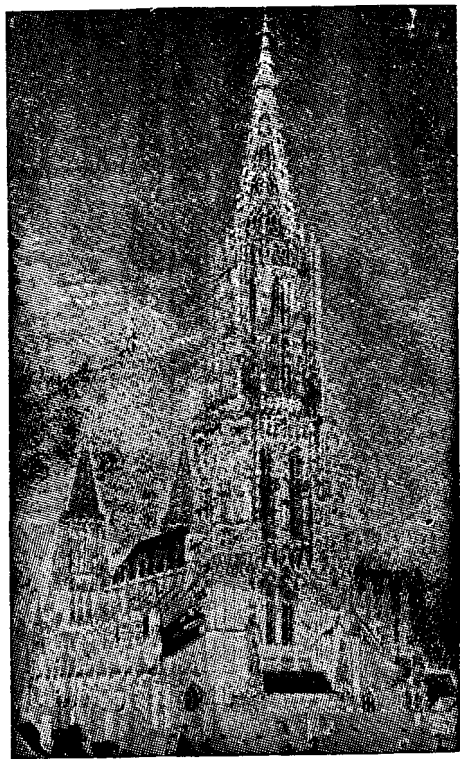


Res. 151 — Almanya'da Ulm katedrali

XIII. yüzyılda başlanan yapı ancak 1880 de tamamlanmıştır. Ren bölgesinin bu ünlü katedrali Gotik sistemi en olgun halinde ve dikey yönü belirmiş olarak gösteriyor. Payandalar yukarıya doğru incelerek zarif kuleciklerle sona eriyor. Yukarıya doğru ağır taş kitlesi açılıp hafifleyerek göklere atılma duygusunu canlandırır. Bu hal büyük kulelerde çok belirlidir. Bunlar çatı yüksekliğinde kilisenin gövdesinden ayrılarak önce kare sonra sekizgen haline gelir ve ortalarından, delikli, yüksek piramit uçlar fırlar (res. 151).

Tuna yakınında 2900 kişilik **Ulm** katedrali 161 metre boyunda dünyanın en yüksek kilise kulesini taşımaktadır. Bu katedral Köln'den sonra

Almanya'nın en büyük kilisesidir. Batı cephesinin ortasında tek kulesi vardır. 152).

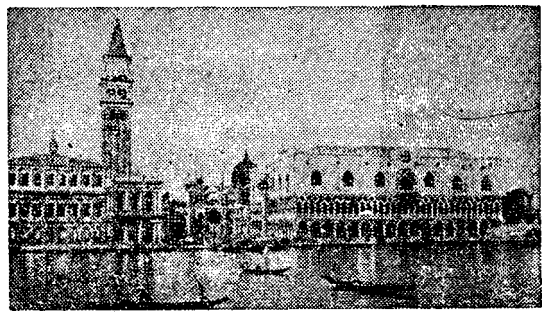


Res. 152 — Güney Almanya'da Köln katedrali

RÖNESANS SANATI

Sanatların yeniden doğuşu olan rönesans 1400 tarihlerinde başlar. Yeni kültürün doğduğu memleket İtalya, şehir ise Floransa'dır. Bu yeni üslûbun ilk işaretlerini daha İtalyan Ortaçağında buluruz. Fakat millî İtalyan üslûbunun bu ilk başlangıcı kuzeyden gelen Gotikle kesildi. Önce Fransa'dan gelen Gotik sanat etkisi sonra yerlerini Alman etkisine bırakmıştır. Milano katedrali İtalya'da kuzey memleketlerindeki Gotik anıtlarla aynı anlamı taşıyan tek Gotik yapıdır ve bunda Alman üslûbu ağır basar. Venedik doğu zevkine göre kendi Gotiğini yaratmıştır. Venedik dükalarının kanal kıyısında yükselen gösterişli sarayı masallardaki kadar güzel görünüşü ile şehrin sihirli havasına uyar. Bu yapı Dojlar Sarayı adıyla tanınır. Altta kalın payeler üzerine sivri kemerlerle zemin katı ve bunun üstünde üç dilimli zarif kemerlerle bağlanmış ince sütun-

lardan ibaret birinci kat tamamiyle dışarıya açık olarak yapılmıştır. Bunların üstünde blok halinde, kapalı, pencereli, ağır ve yüksek bir kat oturmaktadır. Mimarî kanunlara aykırı olarak üst kat iki altı katı eziyormuş gibi duruyor. Fakat bu saraya önünden akan kanaldan bakılırsa üst duvarları baştan başa kaplayan renkli mozaiklerle bu ağır kat çok hafif, sanki bir halı veya işlenmiş bir kanaviçe gibi bir etki bırakır (res. 153).



Res. 153 — Venedik Dojlar sarayı

İtalyanlar Gotik üslûbu kendi zevklerine uydurmuşlardır. İtalya'da Gotik sanat benimsenmemiş, onların asıl yaratmaları rönesans sanatı olmuştur. Floransa'da bu yeni gelişmenin koruyucusu Medici ailesi oldu. Floransalıların yurdun babası dedikleri Kozimo Medici ile onun torunu muhteşem adını alan Lorenzo Medici bu ailenin en parlak kişileridir.

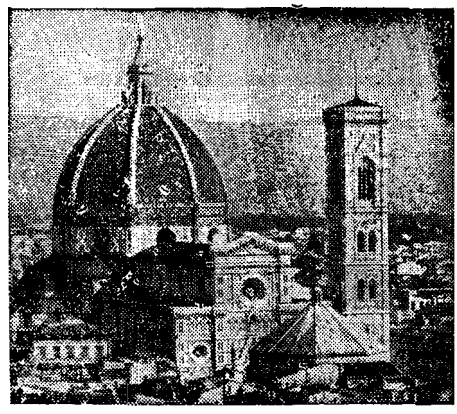
Rönesans İtalya'da Yunan ve Roma mimarlığının yeniden doğuşu demektir. Fakat Rönesans insanları Yunan ve Roma sanatı ile kültürünün tam olarak yeniden canlandırılmasını düşünmemişlerdir. Büyük rönesans sanatçıları tamamen bağımsız olarak eserlerini yaratmışlar; eski çağdan sadece sütunlar, silmeler, dekorlar, kubbe ve kemer şekilleri gibi şeyler almışlardır.

Rönesans çağı bugünkü Avrupa medeniyetinin temeli olduğundan etraflıca incelenmesi gerekir. Avrupa ve Amerika'da yirminci yüzyıl başlarına kadar hüküm süren mimarlık tarihi onbeşinci yüzyılda rönesansla başlar. Ancak yirminci yüzyıldan sonra betonarme yapıların ortaya çıkması ile rönesans şekilleri kaybolmuş ve yeni bir yapı üslûbu belirmiştir. Rönesans üzerinde uzun araştırmalar yapan Burkhard «Rönesans insanın keşfedilmesidir» der. Ortaçağda insanın hiç bir kıymeti yoktu. Ortaçağ insanının uyanması ve kendini bulması ilk defa İtalya'da olmuş, buradan bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Yeniçağın başlangıcı olan rönesansın burada yalnız sanatı üzerinde duracağız. İlk işaretleri Ortaçağa

kadar uzanan rönesans sanatı (Protorönesans) aşağı yukarı 1420 yıllarında ilk Rönesans üslûbu, 1500 yıllarından sonra yüksek Rönesans üslûbu halinde gelmiştir.

Saray ve şato yapısı Rönesansta kilise yapısı ile aynı değere yükselmiştir. Ortaçağdan farklı olarak saraylarda katlar birbirinden açıkça ayrılır. Her kısım ayrı ayrı ve bağımsız olarak kendini gösterir. Eski Yunan ve Roma mimarî şekilleri çok kullanılmıştır. Ortasında bütün şehre hâkim bir kubbe bulunan yuvarlak veya kare binalar yapılmıştır.

Mimarlıkta Rönesans çığırını açan **Brunelleschi** (Brünelleski) oldu. Kendisi Yunan ve Romanın Eskiçağ yapı şekillerini yeniden canlandıran ilk mimardır. İlk büyük eseri, Floransa katedralinin kubbesidir. Bina daha önce Gotik üslûpta yapılmaya başlanmış, kubbeye kadar olan kısımları tamamlanmıştı. Yonca yaprağı şeklinde üç bölümlü koro ile bunun önünde uzanan asıl bina üzerine uzaklardan görünecek büyük bir kubbe örtülecekti. Mimarlar bu işi başaramıyorlardı. Roma harabelerinde ve Panteon'un kubbesinde araştırmalar yapan Brünelleski bu zamanda Floransa'ya döndü, katedral kubbesi için açılmış olan yarışmayı kazanarak büyük eserine başladı. Gotik havayı teneffüs eden ve Floransa'nın sembolü olan sekiz bölümlü büyük sivri kubbe, bütün teknik güçlükleri yenerek böylece meydana gelmiş ve çifte kubbe olarak yapılmış olup, iç kubbe 35 m. dış kubbe 43 m. çapındadır. Haçın ucuna kadar yüksekliği 113 m. dir.

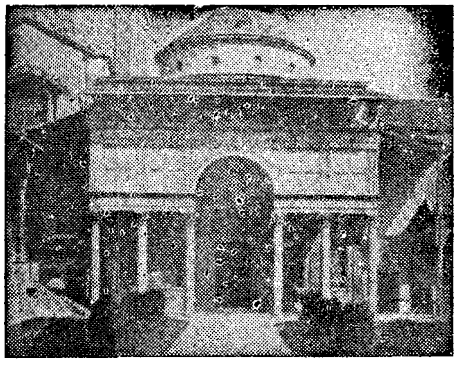


Res. 154 — Floransa katedrali

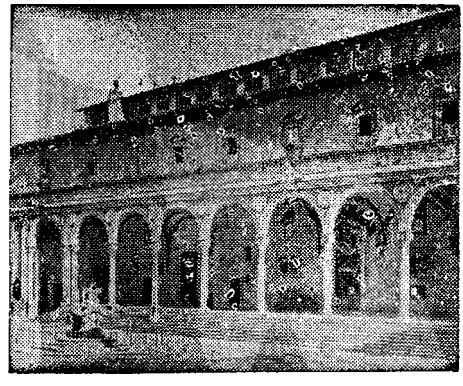
Brünelleski'nin kubbesi İtalyan Gotiğinin veda şarkısı olarak görülebilir. Gerçekten bu anıt kuzeyden sızan üslûba göre İtalya'da meydana getirilen en güzel yapıdır. Birbirine zıt iki kültürün karşılaşmasından asla bu kadar olgun üslûpta başarılı, hayret uyandırıcı bir sonuç çıkma-

mıştır. Güneyde Latin ruhunun dinamik kuzey ruhu ile bu kadar tabiî, ölçülü, çekici bir karışmasını gösteren başka eser yoktur. Yapı uzun zaman seyredilip pratik önemi unutulursa kubbe tabiatın en güzel ve olgun şekilleri olan bir kristal veya meyva gibi anlatılmaz bir hayranlık uyandırır. Fakat Brünelleski'nin kubbesi aynı zamanda o çağdaki Floransa'nın taze ve yeni kültürünü ve Brünelleski'nin yeni ruhunu canlandırmaktadır (res. 154).

Brünelleski'nin yine Floransa'da yapmış olduğu küçük ve zarif **Pazzi** kilisesinde artık hiç bir şey Ortaçağı akla getiremez. Her tarafında ve dekorlarında Eskiçağ Yunan ve Roma mimarlık şekilleri kullanılmıştır. Altı sütun üzerine tonozla örtülü bir ön sahanlıktan yarımküre biçiminde kubbe ile örtülü yapıya girilir. İki tarafındaki tonozlarla plân yanlara doğru genişletilerek dikdörtgen biçimini almıştır. Dıştan bir kubbe iç kubbenin üstünü örtmektedir. Cephenin ortasındaki yuvarlak kemer daha Hellenistik ve Roma tapınaklarında vardır. Duvarın plastik olarak şekil alması yeni üslûbun ana problemi olarak görülür. Yeni üslûbun ruhu Pazzi kilisesinde yerini bulmuştur (res. 155).



Res. 155 — Floransa'da Pazzi Şapeli (küçük kilise)



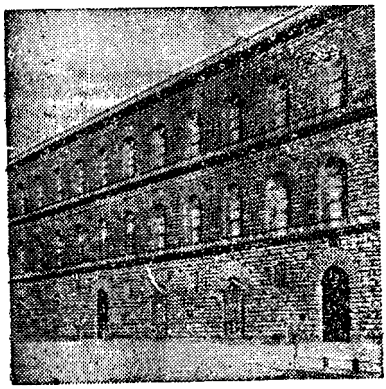
Res. 156 — Floransa'da Öksüzler yurdu

Floransa'da **Öksüzler yurdu** Brünelleski'nin şehircilik bakımından bir başarısıdır. İnce sütunlar üzerine yanyana sıralanmış yuvarlak kemerler bütün öksüzleri davet eder şekilde genişçe açılmıştır. Alçak basamaklardan çabuk adımlarla yukarı çıkılır. Kemerler arasında daireler içindeki kundaklı çocuk rölyefleri ünlü rönesans heykelcisi Della Robbia'nın eserleridir. Daha yukarda her kemerin üzerinde üçgen alınlıklı bir pencere açılmıştır (res. 156).

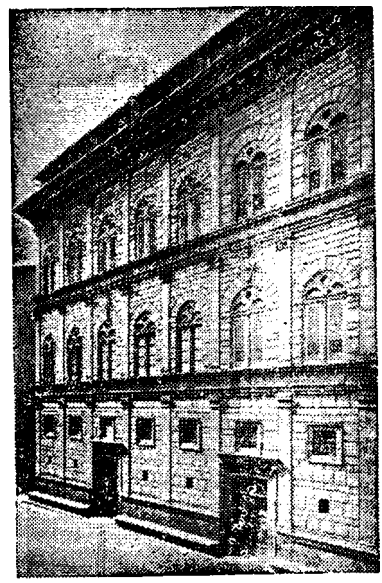
Floransa'da Rönesans çağında saray mimarlığında da önemli bir gelişme olmuştur. Bugün içinde İtalya'nın en önemli resim galerisini sak-

layan **Pitti sarayı** Rönesans saraylarının en büyük ve gösterişli örneğidir. Rustika adı verilen, dış yüzü yontulmamış kesme taşlarla yapılmış sağlam bir görünüşü vardır. Büyük yuvarlak kemerli pencereler her katta duvar yüzünü delmektedir. Alt katta daha sık pencere açılarak sağlamlık etkisi uyandırılmıştır. İki üst katta daha sık pencereler vardır. Pencereler silmesiz olarak duvar yüzünde yayılır. Üst kat daha alçak kalmıştır. Sarayın bütün güzelliği oranlarındadır (res. 157). XV. yüzyıl boyunca Floransa'da Pitti sarayını örnek alarak otuz saray yapılmıştır.

Dâhi mimar Alberti'nin **Rucelai sarayı** birçok yenilikler getirmiştir. Burada üç katın kornişlerle ayrılan yatık görünüşüne, pencereler arasına konulan, altta dor, ortada iyon, ve üstte korent başlıklı duvar payeleri ile dikey bir hareket karışır. Sarayın iki kapısı ve alt katta kare pencereleri vardır. İki üst katta yuvarlak kemerler içinde çifte pencereler yerleştirilmiş ve çatı kenarında ileri fırlayan bir kornişle cephe sınırlandırılmıştır (res. 158).



Res. 157 — Floransa : Pitti sarayı



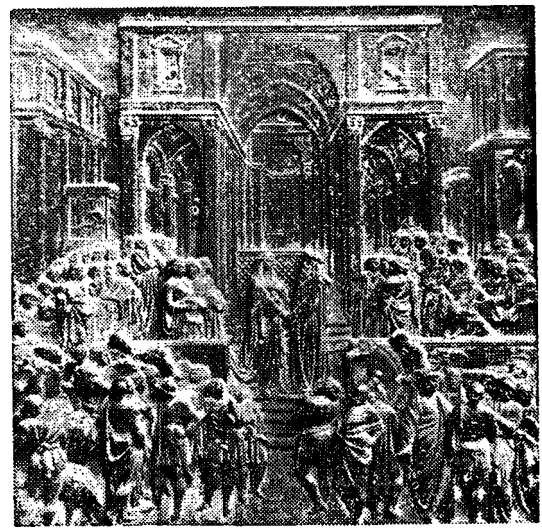
Res. 158 — Floransa: Rucelai sarayı

Eskiçağ Yunan ve Roma heykellerinin incelenmesine daha önce başlanmış olduğundan heykelcilik mimarlıktan daha ileridir. Bu sebepten Rönesans mimarlığı heykelcilerin rölyefleri ile İtaya'ya yayıldı. Bu rölyeflerin arka planlarında çeşitli Rönesans yapıları yer alıyordu. Bunlar bugünün fotoğrafları gibi rol oynamıştır. Heykelcilik Ortaçağa nazaran mimarlığa karşı daha büyük bir bağımsızlık kazandı. Heykellerin binalara bağlı olması şart değildi. Eski Roma'dan kalma örneklerden geliştirilen

(Mark Orel atlı heykeli gibi) yeni atlı heykeller meydanların ortasına dikildi. İnsan sanatta ön planda yer aldı. Güzel vücutlu çıplak heykelleri yapmak için anatomi bilgisi ve eskiçağ çıplak heykel araştırmaları ilerledi.

Floransal'lı **Ghiberti** (Giberti) katedralin karşısındaki vaftizhaneye yapılacak rölyeflerle süslü kuzey kapısı için açılan yarışmayı kazanıyor. Müsabaka konusu Tevrat'tan alınmıştı (res. 159). Burada onun müsabaka için yaptığı rölyef görülüyor. İbrahim, oğlu İsmail'i kurban etmeye hazırlanırken gökten bir melek inerek onun yerine kurbanlık bir koç getiriyor. Onun Brünelleski'ye karşı kazandığı bu yarışmanın açıldığı 1402 yılı Rönesans heykelciliğinin başı sayılır. Giberti 21 yıl çalışarak İncil'den alınmış konuları anlatan rölyeflerle bu iki kanatlı tunç kapıyı hazırlamıştır. Bu eser o kadar büyük bir hayranlık uyandırdı ki kendisine hemen vaftizhanenin doğu kapısının yapılması işi verildi. 1452 de tamamlanmış olan bu ikinci tunç kapı için **Michelangelo** (Mikelancelo) (cennet kapılarını süslemeye lâyıktır) demiştir. Bundan sonra cennet kapısı diye tanınan bu iki kanatlı tunç kapı beşerden on kare bölüme ayrılmış ve her bölüm Tevrat'tan alınmış önemli konuları anlatan rölyeflerle doldu-

Res. 159 — İsmail'in kurban edilmesi (Giberti)

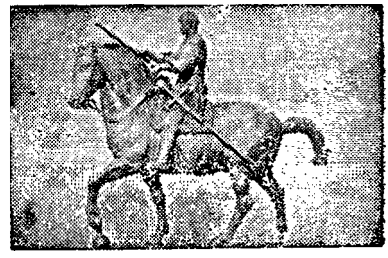


Res. 160 — Floransa'da vaftizhanenin cennet kapısından bir rölyef (Giberti)

rulmuştur. Solda üstte birinci bölüm Âdem'le Havva'nın yaratılması, günah işleme ve cennetten kovulma sahnesini gösteriyor. Burada Süleyman'la Saba Melikesi'nin karşılaşmasını görmekteyiz (res. 160). Sanatçı burada tabiatı taklit edip her şeyi olduğu gibi göstermek istiyor. Öndeki

figürleri büyük, arkadakileri küçük olarak kademeli şekilde sıralıyor. Arka planda çeşitli bina şekilleri ile bir fon göze çarpmaktadır. Fakat Rönesans heykelciliğinde asıl çığır açan sanatçı **Donatello** olmuştur. Kuvvetli bir görüşle vücut şekillerini kavramasını bilen bu sanatçının en güzel gençlik eseri mermerden Sen Jorj heykelidir. Bu aziz Roma imparatoru Diyoklesiyan zamanında yaşamış, o zamandan beri hep zırhlı olarak tasvir edilmiş, XIV. yüzyıldan itibaren şeytanın sembolü olan ejderi öldürürken gösterilmiştir. Donatello bu eseri ile değişik bir şövalye tipi yaratmıştır. Aziz dimdik ayakta duruyor ve bir eli kalkanın üzerinde, vücut şekillerini belli eden sade bir zırh, gelişigüzel omuzlara bağlanmış bir pelerini vardır. Meydan okumuyor fakat cüretli bir çehre ile düşmana bakmaktadır. Böylece kendi kuvvetine ve kaderine güvenen korkusuz bir savaşçının canlı tablosunu göstermektedir (res. 161).

Res. 161 — Donatello: Floransa'da Sen Jorj heykeli



Res. 162 — Donatello: Atlı heykeli

Donatello'nun en büyük eseri 1444 de çağrılmış olduğu Padua'da yaptığı Gattamelata'nın atlı heykelidir. Burada kuvvet ve incelik, sükûn ve hareket olgun bir üslûp beraberliği içerisinde birbirine karışmaktadır. Biri uzunlamasına diğeri bunun üzerine dikey olarak atla süvari kitle halinde birbiri içinde kaynaşıp bir bütün meydana getirmektedir. Hafifçe eyere oturan komutanın endamlı vücuduna karşı bir küre ile toprağa bağlanan atın iri gövdesi tezat teşkil ediyor. Burada zaptedilmiş bir kuvvet ve yalnız arka bacakların iyice gerilmesi ile işaret edilmiş tam bir hareket var. Süvari sağ elindeki bir asâ ile atın başına, yanına astığı kılıcı ile arkasına bağlanmıştır. Atın kuyruğundaki kıvrım bile ritme uydurulmuş-

tur. Uzun mahmuzlar komutanın jesti ile tam bir denge teşkil etmektedir (res. 162).

Donatello'dan sonra gelenler arasında Floransa'lı **Verrocchio** (Verokyo) İtalya'nın büyük sanatçıları arasında yer alır. Kendisi resimde de Leonardo'nun hocası olarak tanınmıştır. Böylece eski devirlerin heykelciliği ile yeni devrin resmini birbirine bağlıyor. Son yıllarında yaptığı önemli eseri o zamanın ünlü komutanlarından biri olan **Colleane** (Kolleoni) heykeli olup Venedik Cumhuriyeti tarafından 1479 da sipariş edilmiştir. Ağır zırhlar içerisindeki süvari ile at belki bir daha erişilemiyecek kadar şahane bir birlik halinde birbirine bağlanmıştır. Bunlar sanki birbiri için yaratılmış gibidir. Gösterişli savaş atı zengin adale ve damar oyunlarına, asîl ve mana dolu gözlerle, dalgalı yele ve kuyruğa varıncaya kadar aslına uygun haliyle vücut hareketinin en olgun canlanmasını gösteriyor. Süvarinin zırhlı vücudu dimdik, sanki üzengiler üzerinde duruyor gibi yukarı kalkmıştır. Başın çevrilişi ve sağ elde komuta asâsının tutuluşu sert hareketlerle oluyor. Sol omuz biraz öne eğilmiş, sağ kol arkaya ve yana doğru açılmış halde ilerliyor, keskin gözleri sanki düşmanı yemek ister gibidir. İki figüre büyük enerji veren şey atın kaideden dışarı taşan cüretli hareketi veya süvarinin gergin bacaklar üzerinde dimdik gururlu

Res. 163 — Verrocchio: Venedikte Kolleoni atlı heykeli

Res. 164 — Giotto : Sen Lazar'ın yeniden dirilmesi

duruşu değil, daha çok bunların kıvrak hatlarla işlenmesidir. Bu hatlar komutanın derin çizgili yüzünden, atın sinirli, titreyen başına, yele ve kuyruğun kıvırcık kıllarından gergin adaleli huzursuz bacaklara uzanmaktadır. Gattamelata'da süvarinin oturuşu, atın yürüyüşü sakin ve rahattır. Gizli bir kuvvet halinde hareketi gösterir. Kolleoni'de ise hareket tam bir boşanma halindedir. İki anıt birbirine zıt iki tabiatın görünüşüdür. Birisi iradenin bağımı altında ferah bir sükûnu canlandırıyor, diğeri

bütün şiddetiyle kendini göstermek istiyor. Gattamelata klâsik dünyayı, Kolleoni romantik dünyayı aksettirir. Haklı olarak Kolleoni bütün İtalya'nın belki de bütün dünyanın en güzel süvari anıtı olarak bilinmektedir (res. 163).

RESİM SANATI :

İtalya'da yeni resim çığırını açan ve etkisi XV. yüzyıla kadar uzanan önemli sanatçı Dante'nin dostu **Giotto** olmuştur. Giotto (ölümü 1337) eski hıristiyan mozaik sanatına bağlanan donmuş Bizans resmine bir iç hayat, bir canlılık getirmiş ve İtalyan sanatını Bizans resminin bağlarından kurtarmıştır. Assisi, Padua ve Floransa'da kilise duvarlarına yaptığı resimler (Fresk) sonrada İtalya'da görülen mimariye bağlı büyük resim sanatının başlangıcıdır. Onun resimlerinde eşya ve insanlar ilk defa gerçek olarak mekân içinde yer alırlar. Kiliselerde yaptığı İsa'nın ve Meryem'in hayatını, kıyamet gününü anlatan ve o zamanın bütün insanlarınca kolay anlaşılan resimleri bir vaaz, bir hikâye gibi etki bırakıyordu (res. 164). Giotto ile resim sanatında o zamana kadar pek belirsiz olan muayyen bir ruh olayını veya belirli bir ruh durumunu canlandırmak hususunda çok büyük bir adım atılmış oldu. Tevrat ve İncil hikâyelerine yeni bir hayat doldu. Giotto ile başlayan bu gelişme XV. yüzyıl başında Masaccio (Masacio) (1401 - 1428)'nun eserlerinde asıl Rönesansın temellerini teşkil etti. XIV. yüzyıl başında Giotto'nun önemi ne ise XV. yüzyıl başında Masacio'nun önemi de o kadar büyüktür. Rönesans sanatının doğuşu için Brünelleski'nin mimarlıkta, Donnatello'nun heykelcilikte oynadığı rolü Masacio resimde oynamıştır. Masacio'nun kısa süren hayatı boyunca yarattığı eserler Mikelancelo ve Rafael'e kadar kendinden sonraki nesillerin hayallerini beslemiştir.

Bu eserler Floransa'da **Brancacci** (Brankaci) kilisesi duvar resimleridir (Fresk). Âdem'le Havva'nın, İsa ile havarilerin hayatını anlatan bu resimlerde ilk defa gerçek hayata ciddî olarak dokunulmaktadır. Bu freskler arasında en güzeli İsa ve havarilerle vergi isteyen tahsildarı gösteren resimdir. İsa, Sen Piyer'e suyu gösterir. Solda sahnenin diğer kısmında Sen Piyer diz çökmüş halde bir balığın ağzından parayı çıkarıp sağda tahsildara verir. Böylece hikâyeyi İncil'de yazıldığı gibi anlatmak için Sen Piyer 3 defa, tahsildar iki defa gösterilmiştir. Aynı olayın çeşitli safhalarını bir resim içinde yanyana göstermek daha önce Giotto'da vardır.

Tabiî olmayan kompozisyona rağmen Masacio'nun resmi bizde gerçek bir olay etkisi bırakır. Şahıslar canlıdır, vücutlar rölyefler gibi du-

vardan dışarı belirtilmiştir. Şekiller ışık ve gölge ile plastik olarak yuvarlatılmış, her şey sadece çizgilerle gösterilmiştir. Bu hal elbiselerin kıvrımlarında daha iyi belli olur. Başlar ve bütün figürler canlı modellerden çizilmiş gibi görünür. Ortadaki grubun kompozisyonu tabiî ve güzeldir. Tahsildar, İsa, Sen Piyer canlı jestlerle belirtilmiş olup sanki bir koroda gibi olaya katılırlar. Yüzey üzerinde şekillerin sıralanması perspektif kanunlara göre yapılmıştır. Yüzey derinleşmiş gibi görünür ve bizde uzak yakın etkisi uyandırır (res. 165).

Res. 165 — Massacio
havarilerinin portresi

XV. yüzyılın ikinci yarısında yetişmiş sayısız ressamlar arasında **Boticelli** (Ölümü 1510) çok taraflı bir sanatçı olduğundan çeşitli (Eski-çağ mitolojisi, hıristiyanlık ve Dante'nin İlâhî Komedyası gibi) konuları ele alarak bunlara özel, kendine göre bir anlam vererek canlandırmıştır. En tanınmış olan eserleri İlkbahar ve Venüs'ün doğuşu adlı tablolarıdır. İlkbahar tablosunda her şeyi iyice anlamak ve çözmek imkânını bulamadan onun ruhunun müziğini severek dinliyoruz.

Bu resim o zaman yazılmış bir şiirden ilham alınarak yapılmıştı. Bir portakal bahçesindeki çiçekli çimenler üzerinde ortada Venüs, solda ince

tüllere bürünmüş dans eden üç kız ağaçtan meyva toplayan Merkür, sağda çiçekli elbiselerle İlkbahar, ağzından güller fışkıran Flora'yı yakalamağa çalışan zefir (rüzgâr) görülür. Bu çiçek şehri Floransa'da bir ilkbahar bayramıdır (res. 166).

Res. 166 — Boticelli - İlkbahar

Boticelli aceleci, iç dünyası daima heyecanlı, dış yüze az önem veren bir sanatçı olup canlı çizgilerle kendini anlatıp başları karakterli ve ifadeli olarak göstermiştir. Burada dans eden kızlar grubunda garip bir neşe havası vardır. Vücutlar daha gelişmemiş bir yaşın sert zayıflığını

Res. 167 — Boticelli: İlkbahar (detay)

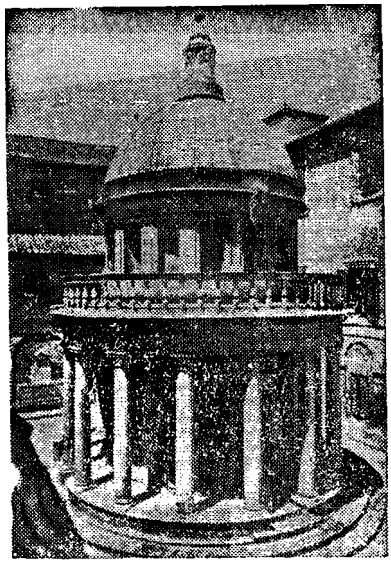
Res. 168 — Boticelli: Venüs'ün başı (detay)

gösteriyor ki bu, devrin ideali olmuştu. Çıplak vücutlarda detayları göstermeden büyük çizgilerle sadeleştirilmiş bir resme varmak istemiştir. Çizgiler her zaman canlı ve hareketlidir (res. 167).

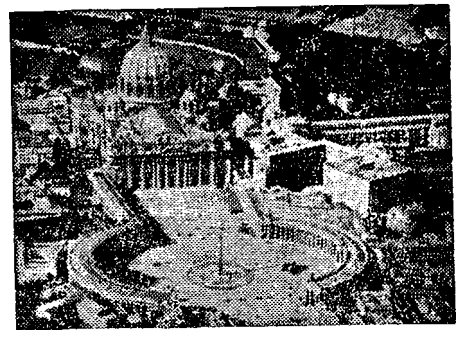
Venüs'ün doğuşu tablosunda aşk tanrıçası bir istiridye kabuğundan çıkarken görünür. Solda rüzgâr üfüren zefir (rüzgâr ilâhı) savrulan elbiselere yaklaşıyor. Boticelli'nin resimlerinde Gotik bir hava esmektedir. Uzun boyunlu çok güzel yüzlü kızlar, derinliğine gelişmeyip yüzey üzerinde yapılan kompozisyon, soğuk renkler hep onbeşinci yüzyıl başında önemli bir rol oynayan gerçekçi sanat zevkinin zamanla azaldığını gösteriyor. Onun resimlerinde çehrelerin **hüzünlü ve hasret** dolu bir ifadesi vardır. (res. 168).

On altıncı yüzyılın başlamasiyle 1500 yıllarında Rönesans'ın olgunluk çağı yani yüksek Rönesans başlar. Bu zamanda en önemli sanat merkezi Roma'dır. Sanatın koruyucusu olan Papa Jül II. devrin en büyük sanatçılarını Roma'ya davet ederek sanat çalışmalarına hız veriyordu.

Mimarlıkta Yüksek Rönesansın kurucusu **Bramante**'dir. Bramante İtalyan yüksek Rönesans mimarlığının baş ustası olmuştur. Bunun en göze çarpan tarafı olgun şekiller halindeki boşluklarla derinlik etkisinin arttırılmasıdır. Yalnız bunda genel harmoni sınırları aşılmıyor, yükseklikle genişlik çatışma haline gelmiyor. Onun Roma'da bir tepe üzerinde 1502 de tamamlamış olduğu küçük San Pietro kilisesi veya Mabetçik (Tempietto) örnek bir yüksek Rönesans yapısıdır (res. 169).



Res. 169 — Roma: Tempietto (Bramante)



Res. 170 — Roma'da Sen Piyer kilisesi genel görünüş

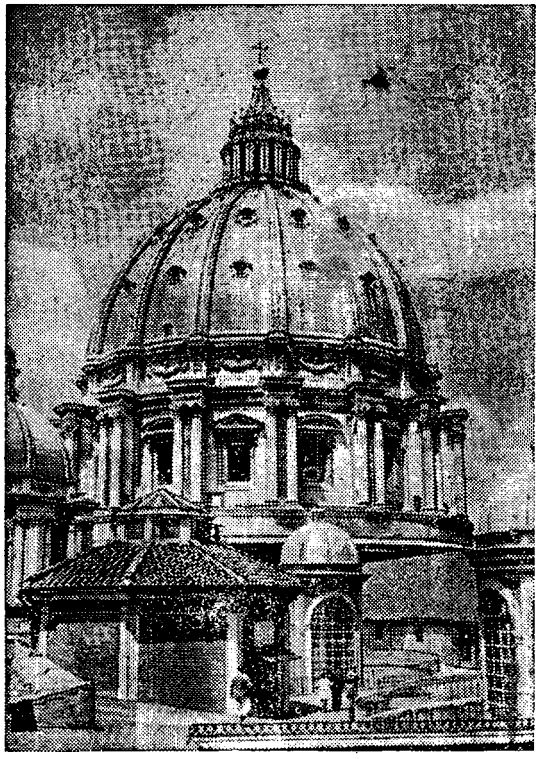
Roma ananesine göre burası Sen Piyer'in öldürüldüğü yerdir. Bir manastırın avlusunda bulunan bu kilise dört basamak üzerine küçük yuvarlak bir bina olup, etrafı Dor nizamında sütunlarla çevrilmiş, üstü kubbe ile örtülmüştür. Altta 16 granit sütunun çevrelediği koridor, bunların arkasında, dış duvarlarda 12 küçük niş göze çarpmaktadır. İçten ya-

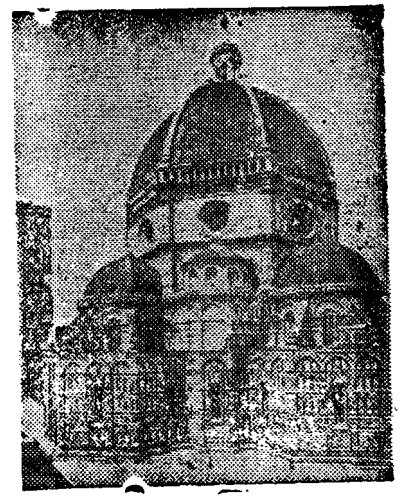
rımküre biçiminde bir kubbe vardır. Nişlerle çevrili duvarlar üzerinde dış kubbe ve ortasında kubbe feneri yükselmektedir. Üst katı çeviren korkuluklar ortadan iki eşit parçaya ayrılmıştır (Bu rönesans korkuluğudur. Barok devrinde üst veya alt parça daha büyük oluyor). Yapıda yuvarlak bina koridor iç kısım ve kubbe olarak dört daire şeması iç içe sıralanmıştır. Burada yüksek Rönesans ilk derinlik etkisi gösteren (perspektif) mimarlık eseri ve Rönesansın ilk bağımsız yuvarlak binası ile karşılaşıyoruz. Bu Rönesansın ideali idi. Yüzyıllık hasretin gerçek olmuş bu güzel yapısı Brünelleski'nin yuvarlak binalarına göre çok daha ileri, kuvvetli bir adım olmuştur. XVI. yüzyılın en büyük başarısı olan Roma Sen Piyer kilisesi ile Bramante'nin adı ve dehâsı sıkı sıkıya birbirine bağlıdır. 1506 da eşit kollu bir haç biçimindeki plân ile bu yapıya başladı. Ortasında kubbe yükselecek ve böylece Rönesansın ideali olan bir yapı meydana gelecekti. Fakat ölümünden sonra biri Rafael'in olmak üzere bazı yeni plânlar yapılmış nihayet 1546 da Mikelancelo ihtiyarlık çağrında bir plân çizip yapıyı ele almıştır. Kubbe onun hazırladığı modele göre ölümünden sonra tamamlandı. 1605 de Maderna papanın isteği ile haçın bir plânla yapıya bir Bazilika şekli vermiştir. XVII. yüzyıl başı Barok devrinde de Bernini Sen Piyer kilisesinin cephesini tamamlamış ve önündeki meydanın etrafını çifte sütunlu, gösterişli revaklarla çevirerek bugünkü şeklini vermiştir (res. 170). Mikelancelo'nun bu şaheser kubbesini Floransa'da Brünelleski'nin kubbesiyle karşılaştırırsak daha iyi anlarız (res. 171 - 172).

Brünelleski'nin sekiz bölümlü kubbesi sadeliği ve plâstik değerleriyle daha ilk bakışta kavranabilir. Sen Piyer'in 16 bölümlü kubbe yapısını ilk bakışta kavramağa imkân yoktur. Burada plâstik şekiller değil, ışık gölge etkileri ağır basar. Bir misli çoğalmış olan bölümler, ileri fırlamış kornişler, istiridye kabuğu gibi konulmuş kubbe pencereleri, canlı yüzeyler meydana getirerek ışık gölge oyunlarına yol açarlar. Daha süslü olan zarif kubbe feneri, girlandlarla süslü friz ve kasnak pencerelerini ayıran çifte sütunlar kubbenin ışık gölge etkisini arttırmaktadır. Brünelleski'nin kubbesinde bölümleri ayıran kaburgaların akışı aralıksız olarak aşağıya kadar uzanıyor. Sen Piyer kubbesinde bu akış pencere motifleri ve girland frizle kesilip zayıflamıştır. Bu kubbenin yüksekliği 126 m. fenerin ucuna kadar 132,5 metredir. Çok büyük ölçülerine rağmen bu kubbe sanki serbestçe havada yüzer gibidir. Kasnağı üzerinde yüksek pencereler açılmıştır. İç kubbe yarımküre biçiminde, dış kubbe ise Floransa'daki büyük örneği gibi yükseltilmiş haldedir. İç ve dış kubbe arasında rahat merdivenler fenere kadar götürür. 4 küçük kubbe büyük orta kubbenin etra-

fını çevirmektedir. Floransa katedralinin kubbe çapı Sen Piyer kubbe-çapı Sen Piyer kubbesinin çapından 2 metre geniştir.

XVI. yüzyılın büyük sanatçıları bütün sanat alanlarında büyük bir canlılık göstermişlerdir. Bunun için ayrı sanatçıları incelesek en önemli eserleri görmek kabil olur.





Res. 172 — Floransa katedrali kubbesi. Brunelleschi (Brünelleski)

Res. 171 — Roma'da Sen Piyer kilisesinin kubbesi

Leonardo da Vinci : Floransa yakınında Vinci'de 1429 da doğmuş 1519 da Fransuva I'in saray ressamı olarak Fransa'da ölmüştür. Rönesansın ilk çağından olgunluk çağına geçiş Leonardo ile olmuştur. Bu büyük dâhi bütün sanat alanlarındaki çalışmaları ve her çeşit ilim araştırmaları ile o zamanın idealine tamamen uymaktaydı. Hiç durmadan çalışır, bir sürü taslaklar hazırlar, fakat bunları tamamlamağa kıymet vermezdi. İstanbul'da Haliç üzerinde köprü kurulması için bir proje hazırlayarak Fatih Sultan Mehmed'e göndermiş fakat inşaata geçilememiştir. Eserlerinin sayılı olması hep proje halinde kalması yüzündendir. Milâno'da Sforza için hazırladığı süvari anıtı tunca dökülmemiş olduğundan tahrip edilmiş yalnız bu esere ait bazı krokiler kalmıştır. Bundan sonra yine Milâ-

no'da ileride göreceğimiz **Son akşam yemeği** ile **Mağarada Meryem** tablosunu yapmıştır.

Floransa'da dostu Ciokonda'nın karısı Mona Liza'nın portresini yapmıştır. Bu eser Rönesansın en çok tanınan resmidir. Yumuşak huylu, kibar ve genç bir kadını canlandırmaktadır. Rivayete göre sanatçı müzik dinleterek ve hikâyeler anlatarak onun yüzünde hafif bir gülümseme uyandırmıştır. Yüzün hatlarını değiştirmeyen fakat yumuşatan bu gülümseme, suyun üstünü yalayan hafif bir rüzgâr gibi belirsiz yayılıp dağılarak genç kadının yüzünü aydınlatıyor. Burada ilk defa göğüs portresinden üçte bir vücut portresine geçiliyor. Mona Liza koltuk üzerine yan

Res. 173 — Leonardo ve Vinci: Mona Liza

oturuyor, vücudun üstü yarım dönmüş baş tam karşıdan gösterilmiştir. Bu kadar sakin, yumuşak huylu haline göre başın dimdik âdeta sert denilecek bir hareketle gösterilmesi çok gariptir. Bu sadece modaya uymak içindir. O zaman dimdik oturmak genç kızlar ve kadınlar için kibarlık sayılıyordu. Bir kolu koltuğun kenarına dayanmış, diğeri kısalmış halde aşağıdan gelerek onun üstüne konmuştur. Çok güzel, konuşur gibi bir-

biri üzerine konulmuş ellerden ve sanki bir ruh sahibi olan parmaklardan dokunma duygusunun inceliği sezilmektedir. Kestane rengi saçlar dalgalar halinde yanaklardan aşağı dökülmektedir. Koyu gözler hafifçe kısılmış kirpikler arasından bize bakıyor. O zaman kaşların traş edilmesi modası vardı, çok geniş alınlar da güzel sayılıyordu. Bu yüzden Mona Liza'nın kaşları yoktu. Alnı yüksek görünsün diye ön taraftaki saçlar da feda edilmiştir. Sonradan bu moda değişmiştir. Elbise çok sade, hemen hemen biçimsizdir. Göğüs yakası sert görünüyor. Zarif parmaklar ve gerdan hiç bir mücevherle ağırlaştırılmamıştır. Arka plânda gözlerin hizasına kadar yükselen garip bir manzara açılıyor. Kayalık sırtlar arasında göller ve nehirler belirsiz halleriyle bir rüya etkisi uyandırıyor (res. 173).

Michelangelo (Mikelancelo) 1475 - 1564 :

Mimarlık, resim ve heykel alanında şaheserler yaratmış bir dâhidir. Floransa'da Medici ailesi iktidardan düşünce Roma'ya gitmiş, orada ilk tanınmış mermer heykeli olan Pieta'yı yapmıştır. Bu eserde Meryem İsa'nın ölüsünü dizleri üzerinde taşıyor. Tabiî büyüklükte iki mermer

Res. 174 — Mikelancelo: Piyeta heykeli

Res. 175 — Mikelancelo : Musa heykeli

vücudu bir grup halinde birleştirmek çok güç bir mesele idi. Fakat dönüş ve çevrilişten ibaret şekillerle vücutlar zahmetsizce birbiriyle birleşiyor. Meryem İsa'yı tutmakta fakat ağırlık altında ezilmemektedir. İsa'nın vücudunda her hat anlam kuvveti taşımaktadır. Yukarı kaldırıl-

mış omuzla geri atılmış baş erişilmez kuvvette bir acı çekme etkisi vermektedir. Meryem tam bir sükûnetle başını eğmiştir. Yalnız aşağı uzanan sol eli her şeyi anlatmaya yetiyor. Elbiselerde göze çarpacak kadar bir zenginlik vardır (res. 174).

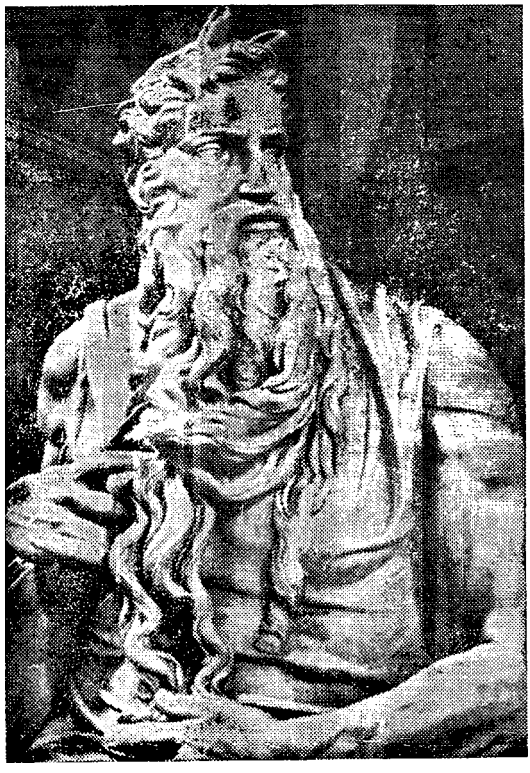
Papa Jül II.'nin Roma'ya çağırdığı Mikelancelo onun için birçok heykellerle süslü büyük bir mezar anıtı yapmayı üzerine alarak bir proje hazırladı. Fakat bundan yalnız çok tanınmış Musa heykeli ile iki esir figürü tamamlanmıştır (res. 175).

Musa peygamber kavmine on emri bildirmek için Sina dağına çıkıp orada kırk gün beklemişti. Burada Allahı ile yalnız kaldıktan sonra on emrin yazıldığı levhalarla şehre dönünce dans ve müzik gürültüleri onu rüyasından uyandırıyor. Başını çevirince halkını altın bir buzağıya taparken görüyor. Bir anda önüne geçilmez bir kızgınlık ve dehşet bu muazzam gövdeyi sarıyor. Heykel işte bu anı canlandırmaktadır. Kıvırcık saçları arasından o çağlarda kuvvet ifadesi olan iki boynuz fırlamaktadır. Bakışı şiddetlidir. Gür sakal çılgın bir dere gibi geniş göğsü üzerine akıyor. İri adaleler ve şişkin damarlar, sol bacağın sert bir hareketle geri atılması, tehdit eder şekilde sola dönmüş baş hep önünde durulmaz bir kuvvetin güçlükle zaptedildiğini anlatmaktadır. Sağ kolun altında kanun levhalarını taşıyor. Sol el vücudunu durdurmak ister gibi bastırmaktadır. Şimşek çakmadan önceki boğuk gök gürültülerini andıran bir hali var. Oturmuş halde sola dönmüş olan vücutta sağ taraf dikine yukarıdan aşağı iniyor. Elbise Tevrat'ta yazılan şekillere uygundur (res. 176).

Esirlere gelince, bunlar bağlı ve çıplak figürlerdir. Bunlardan biri bağlarını koparmaya çalışıyor, adeleleri gerilmiş, başı yukarı çevrilmiştir. Böylece zorlayan ve kendini bırakan iki vücut arasında bir tezat yaratılmıştır.

Mikelancelo Papa II. Jül'ün mezar anıtına çalışırken papa kendisine ikinci iş olarak Vatikan'da küçük Sixtin kilisesinin tavan resimlerini yapmak ödevini verdi. Mikelancelo 30 m. yükseklikte bir iskele üzerinde sırsüstü yatıp senelerce çalışarak bu resimleri meydana getirdi. Bunlar Rönesansın olgunluk çağından bize gelen en önemli resimler arasında yer alır. Ortada üç resim dünyanın yaratılışını, diğer üç resim Âdem ile Havva'nın yaratılışını ve ilk günah sahnesini, diğer üç resim Nuh zamanını, Tufan sahnelerini canlandırmaktadır. Pencereler arasında üçgen sahalarda yedi peygamber, beş sibil (kâhin), köşelerde İsrail tarihinden dört sahne yer almıştır. Âdem'in yaratılması sahnesinde yaratıcı uçarak, elbiseleri şiddetle dalgalanan bir melekler korosu ile birlikte yaklaşıyor. Yaratma parmak ucunun dokunması ile oluyor. Dağ yamacında yatan adam Mikelancelo'nun en büyük buluşlarındandır. Kendisi burada gizli

bir kuvvetle zavallılığı birleştirmiştir. İnsan bu yatan adamın kendi kendine kalkamayacağını biliyor. Uzanan elin cansız parmaklarında her şey söylenmiştir. Ancak başını döndürebilmektedir. Bununla beraber hareketsiz vücutta büyük bir kudret ve hareket kabiliyeti saklıdır. Yukarı



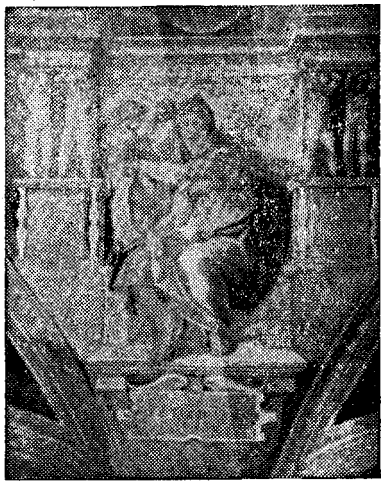
Res. 177 — Mikelancelo : Esir

Res. 176 — Mikelancelo: Musa heykelinden (detay)

çekilmiş bacak ve kalçaların döndürülmesi bunu ifade ediyor. Gövde tam cepheden, alt kısımlar profilden gösterilmiş (res. 178). Son olarak Sixtin şapelinin mihrap duvarına fresk olarak mahşer sahnesini tasvir etmiştir.

Tavanın kenarına peygamberler arasında kadın figürleri olarak beş sibil (Eskiçağda geleceği haber veren kadınlara verilen isim) yerleştirilmiştir. Bunlardan Delf sibili en çok dikkati çekenlerden biridir. Sibil kitabını okurken uzaktan duyduğu çok hafif sesleri dinliyor. Gelecekten haber alıyor. Vücut şişkin elbiseler arasında kaybolmuş, yalnız yüz bütün kuvveti ile belirtilmiştir (res. 179).

Mikelancelo her şeyden önce bir heykeltraştır, resimleri bile plâstik şekiller gibi tesir ederler. Çıplak insan vücudu ve insan figürü onun için bir idealdi. Her şeyi insan figürü ile anlatmak istemiştir. İnsan anatomisini tanımayan iyi mimar olamaz sözü onundur. Heykel sanatında Ber-



Res. 178 — Mikelancelo: Âdem'in yaratılması

Res. 179 — Mikelanceeo : Sibil Delfika

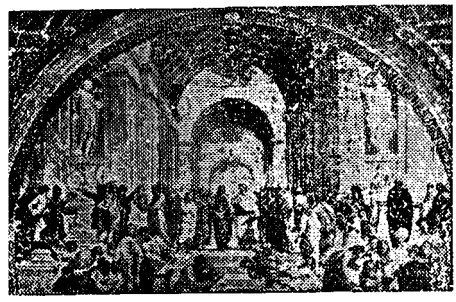
nini'ye kadar onun etkisi bütün İtalya'da tamamiyle hâkim olmuştur. Mimarlık eserleri yüksek Rönesanstan Barok'a geçişi hazırlamıştır. Mikelancelo'ya genel olarak Barok üslûbunun babası adı verilmektedir.

Rafael (1483 Urbino - 1520 Roma) :

1504 de Leonardo ve Mikelancelo'nun bulunduğu Floransa'ya gelerek yeni bir sanat dünyasına katılmış, 1508 de Roma'ya yerleşmiştir. Kendisi yüksek Rönesans resmini en saf, en olgun ve etraflı şekilde ifade eden ressam olarak tanınır. Diğer Floransa ressamlarına katılarak Meryemi ağır kilise havasından kurtarıp çocuğunu seven bir anne olarak canlandırmıştır (bk. res. 307) Böylece birçok tablolarında çocuk ve anne arasındaki yakınlık ve sevgi anlatılır.

Roma'ya geldiği zaman Mikelancelo Sixtin kilisesinin tavan fresklerini yapıyordu. İlk iş olarak kendine Vatikan sarayının bazı odalarını fresklerle süsleme ödevi verildi. Birinci odada allegorik figürler halinde teoloji, şiir, felsefe ve adaleti canlandırmış, büyük kompozisyonlar halinde de **Disputa** (kilise büyüklerinin tartışması) ve **Atina mektebi**'ni resmetmiştir. (res. 180).

Atina ekolü Eskiçağ Yunan filozof ve âlimlerini bir araya toplamaktadır. Ortada Aristo ve Eflâtun felsefelerini anlatıp münakaşa ediyorlar. İki taraftan talebeleri onları dinliyor. İdealist Eflâtun gökyüzünü, realist olan Aristo ise yeryüzünü işaret ediyor. Bunlar solda Sokrat ve Alkibiyad, merdivenler üzerine dilenci gibi uzanmış Di-



Res. 180 — Rafael: Atina mektebi

ojen, ön planda solda bir gramerci ve bir matematikçi bunların sağında bir geometrici (Bramante), resmin sağ tarafında Öklid yerdeki bir levhada bir problemi çözmeye çalışıyor, sonra astronomlar (ellerinde kürelerle) görülüyor. Sağda en dış kenarda Rafael kendi resmini ve yanında Sodomanın resmini yapmıştır. Arkadaki mimarî Bramante'nin o zaman yapmakta olduğu Sen Piyer kilisesini canlandırıyor. Aristo ve Eflâtun tam ortada kemerlerin altında kompozisyona hâkimdir. Merdiven ve belirsiz bir yarım daire şeması bütün figürlerin açıkça görülmesini sağlıyor. Öndeki hareketli gruplara karşılık arkada sükûnetle ayakta duran figürler yer almış, böylece grupların birbirini örtmesi önlenmiştir.

Rafael'in diğer önemli eserleri halılar için hazırladığı kartonlardır. Bunlar kuzularımı otlat, şahane balık avı gibi Sen Piyer ve Sen Pol'ün hayatına ait sahneleri canlandırırlar. Portreleri arasında karakteristik olan Kont Kastiglioni portresinde hareketler çok sadedir. Fakat başın hafifçe eğilmesi ve ellerin birbiri içine konulması sonsuzluk içinde şahsiyeti konuşturmaktadır. Kont tablodan bütün ruhu ile ve sâkin bir duygu ile bize bakmaktadır. Kibar tavırlar bakımından, gösterişsiz, gerçek bir asalette bir saraylı gösterilmiştir. Mona Liza şemasına göre figürün dönüşü ve büyük motiflerle muhteşem elbiseler tabloyu zenginleştirmektedir. Eller kaybolmaya başlıyor. Göğüs resminde bunların başla rekabetinden korkulmaktadır. Ellerin rolü olduğu zaman portre dizlere kadar büyütülüyor. Zemin gölgeli kül rengi, elbiseler de kül rengi ve siyah olarak sıcak renklerle gösterilmiştir (res. 181).

Res. 181 — Rafael: Kont Kostiglioni

Venedik'te resim sanatı :

XV. yüzyıl başlarında Felemenk (Belçika) de Gent şehrinde **Eyck (Ayk)** kardeşler yağlı boyanın hazırlanmasında pratik bazı yenilikler yapmış ve bunun üzerine yağlı boya resminde büyük bir gelişmenin yolu açılmıştır. İtalya'da önce Venedik'e giren bu yeni tekniği Giovanni Bellini doksan yıllık hayatı boyunca (ölümü 1516) az görülen bir kuvvetle yerleştirmiştir. Aynı zamanda Venedik Rönesansının kurucusu olan **Giovanni Bellini, Giorgione** (Ciorcione), **Palma Vecchio** (Vekkio) ve **Tiziano** gibi üç büyük Venedik ressamının hocasıdır. Bunların resimlerindeki parlak sihirli renkler eski kudretini kaybeden Venedik'in batan güneşinin son akşam kızıllıkları olarak görülmüştür. Ciorcione 1478 - 1510 arasındaki kısa hayatına rağmen önemli bir rol oynamıştır. Eserlerinde şair tabiatı ve gençlik duygusu ile dünyayı unutan bir güzellik ve saadet rüyasına dalmış bulunmaktadır. Çok defa mitolojik konuları tercih etmiştir. Devrindeki Venedik sosyetesi kibarlarını; konuşurken, müzik yaparken veya okurken tasvir etmeyi de ilk defa olarak düşünmüş ve zamanında kadın

portreleri yapmakla şöhret kazanmıştır. Bundan başka kiliseler için yaptığı birçok resimleri kalmıştır.

Venedik'in en büyük ressamı 1477 - 1576 arasında yüz sene kadar yaşamış olan Tiziano'dur. Kendisi şair bir ressamdır. Bütün Avrupa resmi üzerinde etkisi görülmüştür. **Velasquez** (Velaskez), **Rubens, Van Dyck** (Van Dayk) ve diğer birçok ressamlar ondan ders almışlar, çok şey öğrenmişlerdir. Eserleri Avrupa resim galerilerine dağılmıştır. Diğer İtalyan ressamları yanında renk ustası diye tanınır. Dresden'de bulunan **Vergi parası** adlı meşhur tablosu gençlik eseridir. Burada İsa cepheden diğer figür yandan ve ikisi de göğüsten yukarı yarım olarak gösterilmiş yalnız şekillerdeki kontrastlarla hâdisenin fikrî muhtevası anlatılmış bulunmaktadır. Büyük renk üstadı Tiziano burada ışıklardaki tezadı ve renkleri bir fikrin ifadesi için kullanmıştır. İsa çok aydınlık, diğeri biraz gölgelidir. Tablo üzerindeki akşam güneşi gibi tatlı bir ışık pırıldamakta, beyaz ve mavi elbiselerin soğukluğunu gidermektedir (res. 182).

Res. 182 — Tiziano : Vergi parası

Res. 183 — Tiziano : Lavinia

Tiziano resmin her çeşidinde çalışıyordu. Avrupa'da portreci olarak tanınmıştı. Sihirli güzellikte kadın resimleri bugün bile sıcak hayat dolu renkleri ile bizi çekmektedir. Kızı Lavinya'nın birçok resimlerini yapmıştır. Berlin müzesinde bulunan bunların en güzelidir. Bol mücevherler ve kapalı ipek elbiselerle meyva dolu bir gümüş tabağı balkona götürmektedir. Tepeli bir manzara, akşam güneşi ile aydınlatılmıştır. Kız arkasından seslenen birine ağzı ile ve canlı jestlerle cevap veriyor, dolu tabağı yukarı kaldırarak ona gösteriyor. Belin ince kırılması tabağın ağır-

lığına karşı dengeyi temin içindir. Açık hatları ile genç kız bir çiçek kadar güzel resmedilmiştir (res. 183).

Venedik'te daha sonraki devrin iki mühim ressamı **Tintoretto ve Veronese** (Veronez) olmuştur. Tintoretto, Mikelancelo'nun deseni ile Tiziano'nun renklerini birleştirmek istemiş ve Venedik ekolüne natüralizmi getirmişti. Venedik Dojlar sarayındaki cennet tablosu 9 m. boyunda 24 m. genişliğindedir.

Veronez Venedik'in ferah ve zevke düşkün hayatını ihtişamla tasvir eder. Kalabalık ve kibar figürlerini göze daha rahat göstermek için tablolarına az bir derinlik, büyük bir genişlik verir.

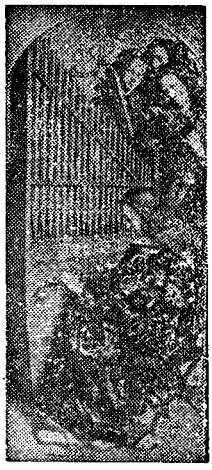
Kuzeyde Rönesans :

XVI. yüzyıla kadar Alplerin ötesindeki memleketlerde Gotik üslûp hâkim olmuş, mimarlıkta Rönesans etkileri ancak yavaş yavaş hissedilmiştir. Heykel ve plâstikte daha XV. yüzyılda tabiata bağlı ve ferdî tasvirler görülmekle beraber hakikî şekil duygusu yoktur. Fakat resim daha XV. yüzyılda ileriye doğru kuvvetli bir hamle yapmıştır.

Kuzeyde Felemenk (Belçika) modern resim sanatının beşiği olmuştur. Gent ve Brügge gibi zengin olmuş şehirlerde sanat canlanmıştır. Felemenk resminin çığır açan en mühim eseri Eyck kardeşler tarafından yapılan Gent şehrindeki mihrap resmidir. İki kardeş Hubert ve Jan Van Ayk 1420 tarihlerinde yağlı boya resim tekniğini ıslah etmişlerdir. Bu yeni teknikle elde edilen şeffaf ve parlak renklerle ve renklerin birbirine karıştırılması ile ressam tabiatın aksini vermeğe muvaffak olmuştur. Hubert işe başladıktan biraz sonra 1426 da ölmüş, kardeşi Jan eseri 1432 de tamamlamıştır. Dolap şeklindeki bu kilise mihrabının iki tarafı bir sürü resimlerle süslenmiştir. Alt kısımda peygamberler, azizler grubu; üst kısımda piskoposlar ve bâkireler grupu; ortada kuzuya tapma sahnesi, bunun sağında, solunda münzeviler, hacılar, muharipler, dolap açılınca da içinde Tanrı, Meryem, vaftizci Yahya, şarkı söyleyen ve çalgı çalan melekler, Âdem ve Havva gibi çok çeşitli tasvirler yer almaktadır.

Gent mihrabı Orta Çağ mihrap ve din tablolarında tam bir ihtilâli gösteriyor. Kuzuya tapma tablosunda manzaranın tazeliği, arkadaki şehir tablosu (Gent), haçlı süvarilerin ve sefalet içinde Eremit'lerin realist bir karakterle resmedilmesi ve daha binbir çeşit zenginlik bizde hiçbir ibadet duygusu uyandırmıyor, durup hayretle seyrediyoruz. Bu resimlerde bir ressamın tabiatta keşfedebileceği her şey var. Ufukta görülen çan kuleleri, gül fidanları, çiçeklerle dolu çimenler, fıskiyelerin suları,

elbiseler, çehreler hepsi öyle parlak bir hayat ve kuvvetli bir gerçek duygusu ifade ediyor ki resim sanatı bir ikinci defa artık buna erişememiştir. Âdem'le Havva'nın çıplak olarak resmedilmesi o zaman için hayret edilecek bir cesaret işidir (res. 184).



Res. 185 — Çalgı çalan melekler (Gent mihrabı)

Res. 184 — Gent mihrabı

Res. 186 — Şarkı söyleyen melekler (Gent mihrabı)

Res. 187 — Bruegel (Broygel) : Çocuk oyunları

Şarkı söyleyen melekler grupunda ağır işlemeli kumaşlar, dalgalı sarı saçlar üzerindeki inciler ve mücevherlerle zengin bir bayram havası esmektedir. Madenî boruları ile org'un ve diğer eşyanın renkleri gerçeğe uygundur. Detayların candan tasviri kuzeylilerin her çeşit ev eşyasına karşı duygulu tavırlarını göstermektedir. Org çalan melek kız düşünce ile tuşlara bakmakta, çello ve arp çalan diğer iki melek ara vererek notada sıralarını beklemektedirler. Elleri ile tempo tutarak tam zamanında tekrar konsere iştirak etmeye hazırlanıyorlar (res. 185 - 186).

Ayk kardeşler aynı devir İtalyan sanatı yanında Avrupa'da hâkim olan bir Flaman resminin kurucusu olmuşlardır. Bir kuyumcu ustalığı ile en ince detayları belirtip canlı renklerle çalışan Ayk kardeşler Flaman sanatının temellerini kurmuş ve yeni bir çığır açmışlardır. XVI. yüzyılda İtalyan Rönesansının girmesi ile bu ahenkli gelişme biraz bozularak yerli sanatla yabancı şekiller arasında bocalama başlıyor. Fla-

man resminde huzursuzluk ve dengesizlik belirtileri görülüyor. Bununla beraber yüzyılın ortasında İtalya dışında bütün Avrupa'da eşi olmayan bir ressam yükselmiştir. Pieter Bruegel (Piter Broygel). Sağlamca Flaman halkına bağlı olan bu sanatçı Şekspir çapında bir görünüştür. 1550 yıllarında manzara resimleri yapmak için İtalya'ya gönderilmiştir. Alplerden geçerken duyduğu heyecan bu resimlerde akseder. İtalya seyahatinden sonra manzara resmini bırakarak figür ressamlığına dönmüştür. Fakat bu resimlerde yine manzaraya büyük bir yer ayrılmıştır. Rönesans ustaları antropomorfist (insanı esas olarak alan) bir dünya görüşü ile tabiatı sadece çevre olarak görüyorlardı. Bu yüzden XV. ve XVI. yüzyıllarda İtalyan sanatında manzara resmi, figür resmine bağlı ve onu tamamlayan bir sanat nev'i olarak kalmıştır. Flaman sanatında daha Ortaçağda manzara figür resmi ile aynı önemde rol oynuyordu.

Broygel'in takvim resimleri kuzeyde manzara resminin gelişmesinde yeni bir basamak olmuştur. Broygel resme yeni bir konu olarak köylü dünyasını sokmuştur. Bu yüzden kendisine köylü Broygel adı verilir. Pervasız bir realizmle aşağı sınıf halkının hayatını ve bu hayatın komik ve trajik taraflarını derin bir anlayışla canlandırmıştır. XVI. yüzyılın ikinci yarısında (ölümü 1569) kuzey Avrupa'nın en büyük ressamı olan Broygel'in kırk kadar tablosu ile yüz kadar deseni arasında çocuk oyunları, kötürümler, körler, köylü dansı, köy düğünü, karda avcılar en çok tanınmış olan eserleridir.

Çocuk oyunları tablosunda sanki bir çocuk bahçesi manzarası ile karşılaşılır. Karmakarışık etrafa dağılmış çocuklar hayat kaynayan neşeli bir oyun havası yaratıyorlar. Sahne kuş bakışı görüldüğü için bütün oyunları ayrı ayrı seçebilmek aynı zamanda hepsini toplu olarak görmek imkânı verilmiştir. Her taraftan çevrenin dışına taşan bu hareketli ve gürültülü, karmakarışık sahne yukarıdan aşağı yayılan sakin tabiat atmosferi ile durulmuştur (res. 187).

Jan Van Ayk'ın yanında kuzeyin en büyük ressamlarından **Rogier Van der Weyden** görülür. Brüksel şehrinin ressamı olarak birçok kilise ve ibadet tabloları yapmıştır. En önemli eseri halen Madrit'te bulunan Haçtan indirme tablosu olup kopyaları yapılmış, sonraki ressamlar üzerinde etkisi görülmüştür.

Brügge'de yaşamış olan **Hans Memling** ise sakin hisleri ile onlardan ayrılır. Şöhreti İtalya'ya kadar yayılmıştır. İlk önemli eseri Danzig Meryem kilisesinde mahşer tablosu, son önemli eseri Lübek Meryem kilisesinde çarmıha gerilme tablosudur. Diğer mühim eserleri Brügge'de Sen Jan hastahanesinde azize Ursula efsanesini anlatan yarım metre boyunda altı resimdir. Bunlar azize Ursula'nın küçük dolabına yapılmıştır.

Ayk kardeşlerin tesiri Hollanda'da dahi kendini göstermiştir. Harlem'den **Dieric Bouts** (Dirk Buts) sonraları Löven'de çalışmış olup en mühim eseri bir mihrabın ortasındaki akşam yemeğidir.

XVI. yüzyıl başında Hollanda'nın en mühim ressamı genç yaşında ölen **Lukas Van Ley**'den olmuştur. Bakır oyma olarak yaptığı gravürleri ile tanınmış, bunlarda ekseriya halk tiplerini canlandırmıştır. Sonraki eserlerinde İtalyan resminin etkisi çok bellidir.

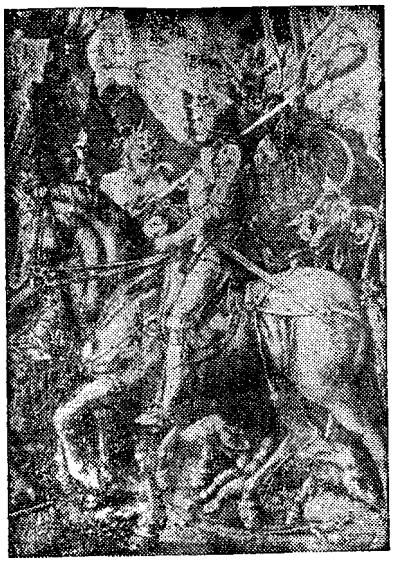
Alman resmi Flaman resmi kadar uygun şartlara sahip değildi.

Flaman resminin etkisi ile yetişen ilk büyük sanatçı **Martin Schongauer** (Şongaver) olmuştur. Tablolarından ziyade bakır oyma olarak çoğalttığı gravürleri ile tanınmıştır. Ondan 115 kadar gravür kalmıştır. **Passion** (Pasyon) (İsa'nın çektiği azap sahneleri) resimlerinde sürükleyici bir tesir bırakır ve Dürer'in habercisi olarak görünür.

Eski Alman sanatının en zengin fikirli ve çok taraflı sanatçısı Nürnberg'de doğmuş olan **Albrecht Dürer** (1471 - 1528) dir. Gençlik devrinin en önemli eseri onbeş resimden ibaret Yohanna'nın vahyi adlı ağaç oyma gravürleridir. İnsanlığı mahvetmek için saldıran Apokalips süvarileri ve Mikâil'in ejderle mücadelesi gibi İncil'deki sahneleri canlandırmaktadır. Apokalips süvarileri veba, savaş, açlık ve ölümü temsil etmektedirler. Diğer yirmi gravürü Meryem'in hayatına ait sahnelerdir. İsa'nın pasyonlarını, büyük pasyonu oniki ve küçük pasyonu otuzyedi sayfa oyma gravürleri Dürer'in ilmî unsurları ile hayalci, şair tabiatını birleştirmektedir. Baştan aşağı silâhlı bir şövalye atı üzerinde sadık köpeği ile birlikte parlak göğe akseden bir dağ yamacı önünde ilerlemektedir. Burada kendisine iki uğursuz figür katılmaktadır. Yorgun atı üzerinde başına yılanlar sarılmış olan ölüm elinde zamanın geldiğini gösteren kum saati ile yanında ilerlemektedir. Arkasında at ayaklı, tek boynuzlu korkunç başı ile şeytan onları takip eder. Fakat şövalye bu düşmanlara karşı zırhlanmıştır. Yanına ve arkasına bakmadan sanatçının uzun incelemeler sonunda bulduğu en doğru şekilde yürüyen atı üzerinde ilerlemektedir. Uzaktan kayalar üzerinde sağlam bir kale, Kudüs'ün sembolü görünüyor (res. 188).

1505 de Venedik'e giden Dürer orada Giovanni Bellini ile dost olmuştur. Dönüşünde yağlı boya resim sanatında onu ilerlemiş görüyoruz. Ölümünden iki sene evvel dört havari tablosunu yapmıştır. Bunlar onun resim yapma kudretinin bütün inceliklerini bir araya toplar ve aynı zamanda Almanya'da reformasyonu karakterize eder. Sen Jan ve Sen Pol tam olarak, Piyer ve Sen Mark göğüsten yukarı gösterilmiştir. Koyu gölgeli kıvrımlarla Sen Pol'ün beyaz kaftanı çok gösterişlidir. Havari-

lerin karakterleri başlarında kuvvetle canlandırılmıştır (res. 189). İlk ikisi inceler halde diğerleri ise mücadeleye hazır vaziyette tasvir edilmiştir.



Res. 188 — Dürer. Süvari, şeytan ve ölüm

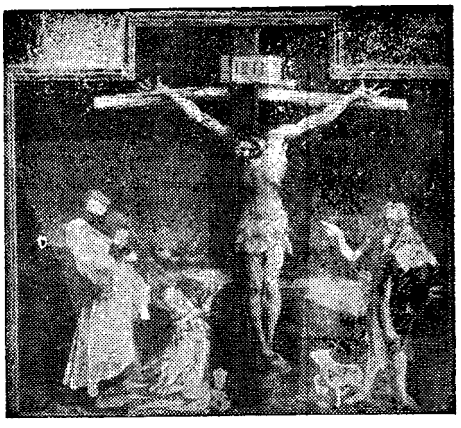
Res. 189 — Dürer: Havari portreleri (İncil'i yazanlar)

Dürer'in yanında aynı kuvvette ikinci büyük ressam **Hans Holbein** (Hans Holbayn) olmuştur (ölümü 1543). Babası da ressam olup aynı adı taşıyordu. Dostu Erazm kendisini himaye etmiş ve yükselmesine yardım etmiştir. Holbayn ölümün dansı resimlerinde bütün Avrupa'nın umumî havasını canlandırıyordu. Bunlar kendisinin ölüm tabloları adını verdiği küçük dramatik sahnelerden ibaret serilerdir. Holbayn portre ressamı olarak çalışıyordu. Erazm'ın portresinde en yüksek başarıyı elde etmiştir. Âdeta bir pertavsızla bakar gibi ressam bütün incelikleri görmüş ve bunları bir bütün halinde toplamıştır. Bu şekilde tamamen fikrî kıymetlerin böyle ikna edici olarak ifade edilmesi çok nadirdir. Kendisinin hiç haberi olmadan büyük âlim Erazm'ı çalışmaya dalmış olarak görüyoruz. Portre âdeta yaşıyor gibidir (res. 190). Holbayn'ın asıl şöhreti Almanya dışında yayılmıştır. İngiltere'ye bir seyahat yapmış, uzun zaman Londra'da yaşamıştır. Eserlerinin çoğunda Türk halılarını resmettiğinden XVI. yüzyıl başlarındaki Anadolu halıları Avrupa'da Holbayn halısı adı ile tanınmıştır.

Eski Alman resminin üçüncü büyük temsilcisi renk ve ışık üstadı **Mathias Grünewald** (Matias Grünevald)'dir. Hayatı hakkında az bilgi vardır. 1525 den sonraki tarihlerde yaşadığı anlaşılmaktadır. Kendisi

Rönesans devrinde portreye dönerek geç Gotik devrin mimarî şekillerini ve tezyinatını getirmiş ve figürleri çeşitli nisbetlerde çizmiştir. En önemli eseri Kolmar müzesinde bulunan bir mihraptır. Bu mihrap kapalı iken ortada bir çarmıha gerilme sahnesi, yanlarda birer aziz resmi, açıldığı zaman İsa'nın doğuşu, meleklerin konseri, yanlarda da tebşir ve öldükten sonra dirilme sahneleri görülmektedir. Çarmıh sahnesinde ressam çivi ve kan izleri görülen İsa'nın etrafında kalbleri parçalayan bir matem havası gösteriyor. Sen Jan ıstırabın tesiri altında ezilmiş olarak bayılan Meryem'i tutmaktadır. Meryem bir hayalet gibi beyazlara bürünmüştür. Yere diz çökmüş olan Magdalena'nın çehresi acıdan karışmıştır. Buna karşılık vaftizci Yahya dimdik ayakta durarak sağ eli ile İsa'yı göstermekte ve sarsılmaz imanı temsil etmektedir. Bütün sahne derinliğe doğru uzanan bir gece manzarası içinde karanlık bir renk ihtişamı olarak gösterilmiştir (res. 191).

Res. 190 — Hans Holbein: Erazmus



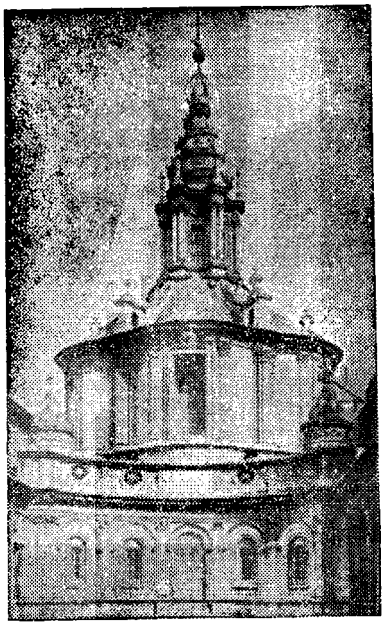
Res. 191 — Grünewald: Çarmıha gerilme

XVII. ve XVIII. yüzyıl sanatı :

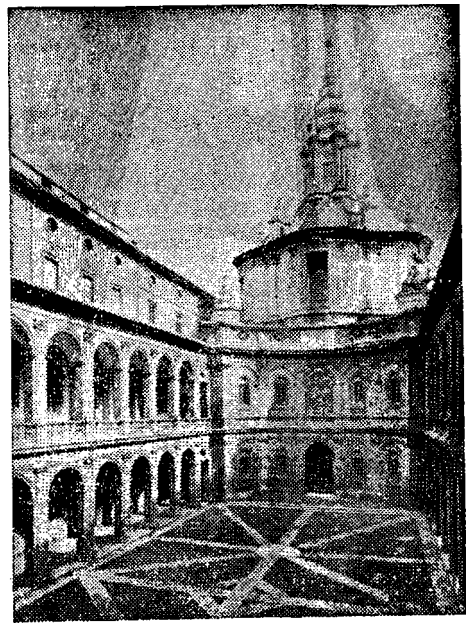
1600 den 1750 ye kadar Avrupa'da Barok sanatı hüküm sürmüştür. Dekorasyon ve resimde bunun son devri Rokoko üslûbu diye tanınır. Bütün Avrupa'yı saran ve Avrupa kültürüne adını veren sonuncu büyük üslûptur. Barok sanatı Roma'da gelişmiş ve buradan bütün Avrupa memleketlerine yayılmıştır.

Mimarlıkta büyük bir canlılık görülür. İtalya'nın birçok şehirleri ve Avrupa şehirlerinin çoğu görüşlerini bu sanata borçludurlar.

Bütün XVII. yüzyılın en kuvvetli ve orijinal mimarı **Borromini** olmuştur. (ölümü 1677). Onun Roma'da üniversitenin avlusunda yapmış olduğu San İvo kilisesi Barok mimarlığının özelliklerini çok iyi gösterdiğinden dikkatle incelemeğe değer (res. 192).



Res. 192 — Borromini: San İvo kilisesinin kubbesi



Res. 193 — Borromini : Romada San İvo kilisesi

Mikelancelo'nun kubbesinin harika motifine açık bir işaret olarak çifte sütunları tekrar buluyoruz. Fakat bunların görünüşü dâhiyane bir kayıtsızlık ve serbestlikle değiştirilmiştir. Bu kubbe bütün geleneklere karşı bir tezat teşkil etmektedir. Bu artık bir kubbe değildir. Ucu sanki bir spiral olarak göklere yükseliyor. Klâsik üslûba karşı isyan çok büyüktür. Burada yeni bir şeye doğru romantik bir hasret seziliyor. İnsan, sanatkârın Uzakdoğu motiflerinden ilham aldığını düşünüyor. Fakat bütün bunlar ikna kuvveti ve yaratma heyecanı ile dolu olup üslûp birliği ile kaynaşmıştır. Netice ferah bir ifade, endişesiz bir hürriyet, Rokoko'ya yol açan bir çığır olarak kendini gösteriyor (res. 193).

Borromini'nin tesirleri Fransa'da, Avusturya ve Almanya'da kendini göstermiş, birçok mimarlar eserlerinde onun yapılarını örnek almışlardır. Borromini daima yeni mimarî şekil ve etkiler bulmağa çalıştı. Başlangıçta sadece Borromini'ye Barok mimarı denilmiştir. Onun yapıları bir hâdise oluyordu. Dört köşesinde çeşmeleri olan San Karlo kilisesini yaptığı zaman dünyanın yer yerinden delegeler gelerek bu acayip yapıyı görmek istemişler, bunun plânlarını sormuşlardır.

Barok kiliselerde renk ve hareket etkisi mekân etkisinden kuvvetlidir. Barok yalnız duvarları zorlayıp eğerek canlı, dinamik ve renkli bir tesire varmakla kalmamış aynı zamanda ilk defa oval plânı kullanmıştır. Bu daire plândan daha hareketli olup köşeli plânı artık çok geride bırakmaktadır. Burada hareket küre ile küp arasındaki kadar farklı bir etki uyandırır.

İtalyan yüksek barokunun dâhi yaratıcısı ve büyüklük itibariyle Mikelançelo ile mukayese edilebilecek olan heykelci ve mimar Lorenzo Bernini'dir (ölümü 1680). Mimar olarak Bernini Rönesansın kanunî vuzuhundan ayrılmamış, yalnız kuvvetli hareketler, plastik ve perspektif etkilerle onu zenginleştirmiştir. Önemli eserlerinden biri de Sen Piyer kilisesinin önündeki meydanı çeviren revaklardır. Ortasında büyük heykel grupları bulunan muhteşem havuzları ile Roma'yı zenginleştirmiştir. XVII.. yüzyıl İtalyan heykelciliğinin tek büyük sanatçısı da Bernini'dir. Kendisi Mikelancelo'nun o zamana kadar sanata hükmeden ve onu felce uğratan etkisine karşı gelmiş ilk heykelcidir.

Kardinal **Borghese** (Borgeze) nin büst heykelinde Rubens'i hatırlatmaktadır. Yalnız başın dönüşü biraz serttir. Kardinal o zaman oldukça şişman ve yaşlı idi. Bernini onu enerjik halde göstermiştir. Başın kuvvetle çevrilmesi ve ağzın açılması, hareketli sakallar, burundan alına doğru uzanan derin çizgiler, şiddetli bir duyguyu açığa vurmaktadır. Çehre adaleleri çok olgun şekilde işlenmiştir. Vücut kabarıklığını tamamen ışık gölge oyununa çevirmekle beraber yine de sınır ve boşlukları belli etme bakımından yapılmış ilk denemedir. Yana doğru konulan başlık baş istikametinin aksinedir. Elbise yakası taş değil, âdeta kumaş etkisi bırakıyor. Kardinalin pelerini hiçbir sertlik göstermeyen keskin kıvrımlar arasında geniş yüzeyler halindedir. Bunun üzerinde parlak bir ışık oyunu görülür, yarı açık bırakılmış tesadüfî bir hal vardır (res. 194).

Apollon ve Dafne'de Bernini Yunan mitolojisinden bir konu almıştır. Bu konunun kahramanı Apollon su perisi Dafne'ye gönül vermiş, onu ele geçirmek için arkasından kovalamakta, fakat tam yakalayacağı anda Dafne bir ağaç haline gelmektedir. Defne ağacı adını bundan alır ve Apollon'nun kutsal ağacıdır.

Bernini heykel grupunda bu anı canlandırmıştır. Arzu ve isteksizlik arasında bir mücadele hali gösterilmiştir. Apollon Eskiçağ Yunan heykelciliği idealine göre canlandırmıştır. Dafne ağaç haline gelirken korku ile bağırmıştır. Adaleler artık Mikelancelo'daki gibi sert değil, yumuşaktır. Barok heykeli kuvvetli ışık gölge oyunları ile bir resim güzelliği kazanmıştır (res. 195).

Fransa'da XVI. Lui zamanında hüküm süren Barok üslûbu onun adını alır. Devrin en önemli eseri Versay sarayıdır. Dış görünüşten çok iç kısmının mübalâğalı dekorasyon Barok karakter taşır. XVIII. yüzyıl mimarîsine de Fransa'da XV. Lui veya Rokoko üslûbu denilmiş-

Res. 194 — Bernini: Kardinal Borghese (Borgeze)

Res. 195 — Bernini: Abollon ve Dafne

tir. Bu üslûp sade dekorasyonu (duvarlar ve tavan) içinde alır. Evvelce duvar yüzlerini ayıran duvar payeleri ve sütunlar yerine, zarif hatlardan hafif bir çerçeve dekoru, kıvrımlar, sarmalar, neşeli çiçek ve kuş figürleri, çeşitli taşlar, ve deniz kabukları ile birlikte süslemeyi meydana getiriyorlar. Bundan sonra Eskiçağ şekillerinin tekrar kesin olarak ele alınması ile sade, fakat soğuk hatlarla kendini gösteren üslûba da XVI Lui veya klasisizm üslûbu denilmiştir.

XVI. veXVII. yüzyılda Almanya'da canlı bir yapı faaliyeti görülmüştür. Fransız şatoları birçok Alman saraylarında taklit edilmiştir.

Barok devrinde İtalya'da resim :

Yüksek Rönesansla Barok üslûbu arasında kısa süren geçiş üslûbuna Manierizm adı verilir. Resimde çok uzatılmış, küçük başlı, hareketli vücutlar görülür. Geniş elbiselere sarınan vücut, Rönesanstaki önem ve kıymetini kaybeder, belirsiz hale gelir. Soğuk ve mat renkler çok kullanılır. Işık ve gölgenin kuvvetle değişmesi, içeri doğru çeken konkov ve sınırları belirsiz bir derinlik hep iç huzursuzluğu açığa vurur. Yeniden dünyanın inkâr edilmesi gibi duygular yüzünden Manierizm kontr reformasyonla ilgili görülmek istenmiştir.

Corregio (Korrecyo) (ölümü 1534)'nun eserlerinde ilk defa olarak Barok üslûbunun doğmasını hazırlayan işaretler görülür. Kendisi renk ustası Venediklilerle desen ustası Floransalılar arasında yarı yol olan Parma'da yetişmiştir. Fakat eserlerinde gerçek bir yaratıcılık, yeni bir çığıra işaret vardır. Noel gecesi adı verilen tablosunda onun sanatının özellikleri açıkça belirmektedir (res. 196). Yeni doğmuş olan İsa'ya çobanların hayranlığını canlandırıyor.

Res. 196 — Corregio: Noel gecesi

Bu tabloda dinî bir hava yoktur. Meryem şefkatli bir annedir, İsa ile insanlar arasında bir ayrılık kalmamıştır. Bir merkebi zaptetmeğe çalışan Yusuf âdeta gündelik hayattan alınmış gibidir. Kız ve erkek çobanlar İsa'yı ibadet halinde değil, merakla seyrediyorlar ve aralarında konuşuyorlar. Kız çoban parlak ışıktan gözlerini siper ediyor.

Kompozisyonda çizgi yerine ışık hüküm sürüyor. Nereden çıktığı belli olmayan bir ışık çocuk İsa'dan başlayarak annesi Meryem'e, oradan hayretler içerisinde kalan çobanlara gidiyor. Gözleri kamaşan kız elini gölge ediyor. Yukarıda ışık bir şimşek gibi, neşeli hareketlerle uçan melekler korosunu aydınlatmaktadır. Ön taraf ve Yusuf'un merkeple uğraştığı arka plân büsbütün karanlıkta bırakılarak sadece yer yer çarpan ışıkla belli olmaktadır. Dağlar üzerindeki aydınlık şafak sökmeğe başladığını göstermektedir. Ön tarafta elinde kalın sopası ile iri yarı kuvvetli çoban figüründen başlayarak şafağın sökmeğe başladığı ufuklara doğru resim bir sonsuzluk duygusu uyandırmaktadır. Işık etkisini esas tutan bu re-

sim sonradan birçok ressamlar için büyük ölçüde problemlerin başlangıcı olmuştur.

Onaltıncı yüzyılın son yarısında en büyük ressam gerçek bir Venedikli olan **Tintoretto'dur** (1518 - 1594). Bütün büyük eserleri Venedik'te olduğundan onu ancak kendi şehrinde gerçek görünüşü ile öğrenebiliriz. Uzun çalışma süresi boyunca üslûbu çeşitli gelişmeler göstermiştir. İlk büyük eseri olan **Markus mucizesi** tablosunda şiddetli hareketler, plastik bakımından tam olarak kıymetlendirilmiş vücutlarla Roma ve Mikelancelo ile karşılaşma açıkça görülür. 1560 yıllarında yepyeni bir gelişme ile Tintoretto Manierizmin son devrinin en büyük ustası haline gelmiştir. Işık onun resimlerinde gittikçe kuymetini arttırır. Venedik'te büyük Sen Jorj kilisesindeki **son akşam yemeği** tablosunda ışığın sihirli kuvveti en son sınırlarına kadar götürülmüştür. Son akşam yemeği konusunu birkaç defa resmetmiştir. Bunlardan birincisi yine Venedik'te bir kilisede bulunmaktadır (San Trovaso kilisesi) (res. 197). Bu, kitabın sonunda göre-

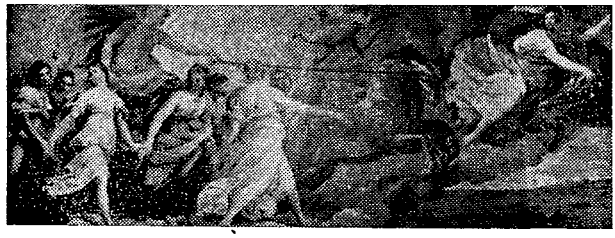
Res. 197 — Tintoretto: Son akşam yemeği

ceğimiz, Leonardo'nun akşam yemeğinden ne kadar farklıdır. Orada figürler uzun bir masanın arkasına yanyana sıralanmıştır, paralel görünüşler vardır. Tintoretto'da her şey çok değişmiştir. Küçük kare bir masa ortada eğri olarak duruyor. İsa resmin arka tarafına alınıyor, 12 Havari öne doğru halka halinde onun etrafını çeviriyor. Arka tarafta kuvvetle aydınlatılmış olan sütunlara doğru bir derinlik bakışlarımızı hızla İsa'ya ve geriye doğru sürüklüyor. Ön plân da hiç zorlamadan, sonsuzluğa uzanan derinlikle münasebet haline getirilmiştir. Sol tarafta eğri merdivenin yarı karanlıkta esrarengiz bir şekilde bitmesi ve sağda kemerlerle açılan holün iyice aydınlatılması ile bu temin edilmiştir. Ön plân ve arka

plân birleştirilmiş, yukarıya ve sağa yönetilen bir sıra paralel hat bu birleşmeyi hazırlamıştır.

On beş ve on altıncı yüzyıllarda İtalya, resim sanatında çığır açmış, dünya çapında sayısız ressam yetişmiştir. Fakat bundan sonra İtalyan resminde bir duraklama görülür.

On yedinci yüzyıl İtalyan resmi İspanya, Belçika ve Hollanda'ya nazaran çok önemsizdir. En tanınmış ressamlar arasında **Reni** ve **Carracci** (Karacci) bulunmaktadır. Reni'nin **Şafak** adlı freski en tipik eseri olup rölyef görüşü ile ifade edilmiştir (res. 198). Burada önde şafak (Aurora)

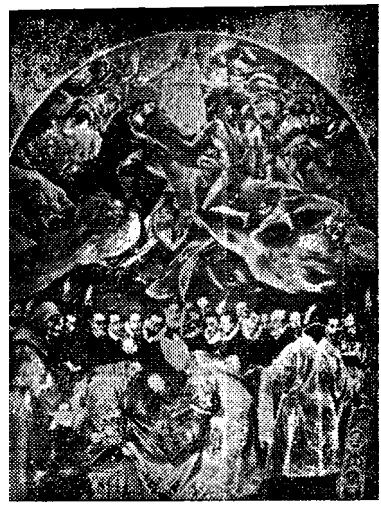


Res. 198 — Guido Reni: Şafak (Aurora)

ve arkada güneş ilâhi genç Apollon şahlanmış atları ile arabası içinde görülüyor. Bunların etrafında mevsim ilâhı Hora'nın genç kızları neşeli danslarla ilerliyorlar. Yukarıda elinde meşale taşıyan kanatlı çocuk sabah yıldızı olup bunların önünde uçuyor. Bol elbiseler şiddetli rüzgârla dalgalanmaktadır. Rafael ananesinin uzak bir aksi sedası olan bu resim yavan etki uyandırmakla beraber çok tanınmıştır. Yalnız XVIII. yüzyılda Venedik'te **Tiepolo** (Tiyepolo) ile bir canlılık görülür. Hayalleri zengin ve verimli sanatçı dâhice bir kolaylıkla kilise ve sarayları sayısız resimlerle süslenmiştir. Onun tavan fresk resimleri Almanya ve İspanya'da birçok şatoları sanat bakımından zenginleştirmektedir.

İspanya : Orijinal bir İspanyol resmi ancak XVII. yüzyılda görülür. Sevilla şehrinden çıkan iki büyük ressam **Velasquez** (Velaskez) ve **Murillo** ile İspanya Avrupa resim alanına çıkıyor. Bunlardan evvel yabancı etkileri getiren Girit'de doğmuş **El Greco** (El Greko) 1548 - 1625) adını alan bir sanatkâr vardır. Venedik'te Tizian'ın talebesi olarak uzun seneler çalıştıktan sonra Toledo'ya gelmiştir. Kendisi Tintoretto'dan sonra Manierizm denilen Rönesansla Barok arasındaki resim üslûbunun en büyük temsilcisidir. Işık ve rengi ruh olaylarının anlatılması için sembol haline getirmiştir. Çok uzatılmış figürlerinde natüralist gerçeğe önem vermemiştir. En büyük eseri **Kont Orgaz'ın gömülmesi** adlı resmidir. Bu Kont, Sen Toma kilisesini bir camiyi bozarak yaptırmıştır. Kendisi de

oraya gömülmüş olup, resim de oradadır (res .199). El Greko burada bir mucizeyi canlandırıyor. Efsaneye göre dindar Kont ölüp de yaptırdığı kiliseye gömüleceği zaman rahipler merasime başlar başlamaz iki aziz, Stefan ve Ogüstinus gökten inerek ölüyü gömüyorlar. Burada renk ve ışık mucizeleri yaratılmıştır. Üzerinde zırhları ile ölü mezara konmak üzere iki azizin elinde ortada gömülüyor. Sağda dua okuyan papaz, solda



Res. 199 — El Greco : Kont Orgaz'ın gömülmesi

üzüntü ile ölüye bakan bir rahip iki kenarda yer almışlardır. Beyaz elbiseli arkası dönük bir rahip ellerini açmış hayretle gökyüzüne bakıyor. El Greko'nun siyah elbiseler giymiş olan küçük oğlunun portresi ön tarafa yerleştirilmiş olup eliyle ölüyü işaret ediyor. Kalabalığın ayakları gösterilmemiştir. Asıl zemin yoktur. Alt grup soğuk ve belirsiz bir kül rengine büiünmüş yalnız ölünün zırhları ile azizlerin gösterişli kıyafetleri parlak renklerle belirtilmiştir. Yukarıda eşyanın ağırlıktan kurtulduğu ruhlar âleminde İsa, Meryem, Havariler ve bir melek tarafından taşınan ölünün çıplak vücudu (ruhu) görülüyor. Bu topluluk tamamen açık renklidir. Beyaz elbiseli İsa ortada tahtında oturmakta, bir melek ölünün ruhunu ona getirmektedir. Alt ve üstteki iki grupun arasında ortada bir inci dizisi gibi sıralanmış olan 33 portre daima büyük bir hayranlık uyandırmıştır. Toledo'nun bütün asılzadeleri (ressam kendisi de bunlar arasındadır) burada bir araya gelmiş olup beyaz kolalı yakaları ve siyah

elbiseleri ile bize Hollanda grup resimlerini hatırlatıyorlar. Fakat onlardan farklı olarak çehrelerde müşterek bir ifade vardır. Vakit gece olduğundan sahne meşalelerle aydınlatılmıştır. Resimde realite değil, bir rüya âlemi, başka dünyalardan bakan bir ruh hâkimdir.

Diego de Silvay Velaskes 1599 - 1660 : Madrid'de portre ressamı olarak Dördüncü Filip'in sarayında çalışmış olan Velaskes bütün devirlerin en büyük realisti olup, resmettiği şeyler için sanat değil, tabiattır denilmiştir. Tamamiyle tabiata sadık olarak su satıcısı (saka), ihtiyar ahçı kadın, içki içen adam gibi tipleri canlandırmış, kral ailesinin çeşitli portrelerini yapmıştır. Bir defa da aynı devirdeki tarihî bir savaş sahnesini resmetmiştir. Bu tablo Hollanda'ya ait olan Breda şehrinin 1625 de İspanyollara teslimini canlandırıyor (res. 200). İspanyalı komutan Hollan-

Res. 200 — Velasquez: Breda kalesinin teslimi

Res. 201 — Velasquez: Las Meninas

dalı prensten şehrin anahtarını alırken elini onun omuzuna koyarak sahneye insanî ve duygulu bir ifade veriyor. İspanyolun heybetli muharebe atı, arkasında maiyeti, daha uzakta, mızrakları ile tabloya ismini veren (Las Lanzas) muhafız kıtası görülüyor. Sol tarafta mağlûp Hollandalılar prensin atı yanında gösterişsiz bir grup halindedir. Ortada uzakta savaş yangınının devam ettiği ve bayrakları ile işgal ordusunun geçtiği göze çarpıyor. Çok yüksek dümdüz bir ufuk bunları sınırlandırmaktadır. Burada âdeta hakikî bir sahnenin seyircisi olduğumuzu zannediyoruz. Her şey tabiî olarak parlak bir haziran sabahının aydınlığı içerisinde gösterilmiştir.

Las Meninas veya prensesin yanında bulunan ve onu eğlendiren saray kızları tablosu kral ailesinin küçük kızını maiyeti ile birlikte gösteriyor (res. 201). Beş yaşındaki zarif prenses kendine hizmet eden iki

güzel kızın ortasında çirkin cücesi ve büyük köpeği ve elinde fırçası ayakta duran ressamla birlikte; geniş ve loş bir odanın içinde tasvir edilmektedir. Arkada bir general tarafından açılmış olan kapı, bunun yanında, geride oturan kralla kraliçeyi aksettiren ayna, ışık ve renk etkisi bakımından çok iyi düşünülmüş şeylerdir. Tablo çok ince ışık nüansları ile inanılmaz bir ahenk yaratmaktadır.

Murillo (1618 - 1682) : Bütün Avrupa'da sanat seven halkın sevgilisi olmuştur. Madrid'de kısa zaman kaldıktan sonra hayatını Sevilla'da geçirmiştir. Onun sanatı da natüralizme gitmektedir. Kendi vatanı olan Endülüs'de aşağı tabaka halkı bazan çocukça, bazan da alaycı bir saflıkla canlandırılmıştır. Kavun yiyenler, sokak çocukları, çiçekçi kız gibi resimleri bütün dünyaca tanınmıştır. (Res. 202) de zar oynayan sokak çocuk-

Res. 202 — Murillo: Zar oynayan çocuklar

ları kıyafetlerinin fenalığına rağmen Endülüs ırkının özelliklerini gösteriyorlar. Karşıda oyunu kazanan çocuk ümitsiz halde zarlara bakan arkadaşlarına attığı iyi zarı işaret ediyor. Ayakta duran çocuk parasını daha önce kaybetmiş, ekmeğini yiyerek kendini teselli ediyor, köpeği de ondan yiyecek istemektedir. Koyu bir güneş ışığı sahnenin etrafını sarmıştır.

Bunların dışında Murillo'nun yaptığı tabloların çoğu dinî sahneleri canlandırırlar. Bunlardan başka hep İtalya'da çalışıp 1653 de Napoli'de ölmüş olan **Ribera** ile 1664 de Madrid'de ölmüş olan **Zurbaran** onyedinci yüzyıl İspanya resminin diğer ustalarıdır. Ribera aynı zamanda bir

gravürcü idi. Din konuları her ikisinin resimlerinde ağır basmaktadır. İspanya resminin son büyük sanatçısı 1828 de ölen **Goya** olmuştur.

Felemenk ve Hollanda resmi :

1600 yıllarında Felemenk ülkesinde kuzey ve güney birbirinden ayrılmağa, kuzeyde Hollanda, güneyde Flaman sanatı gelişmeğe başlar. XV. yüzyılda olduğu gibi XVII. yüzyılda da Felemenk resim sanatı bütün Avrupa'ya yol gösterecek kuvvete yükselmiştir. Katolik olan güneyde **Rubens** protestan olan kuzeyde **Rembrand** başta gelen ressamlardır. Resim tarihinde başta hiç bir yerde XVII. yüzyılda buradaki kadar yüksek kaliteli ressam bolluğu görülmemiştir. Bundan sonra büyük ressamlar devri sona ermişse de onların etkileri XIX. yüzyıla kadar sürmüştür. 1830 da Belçika krallığının kuruluşu ile sanatta yeni bir canlanma olur. Hollanda'da ise uzun duraklamalardan sonra XIX. yüzyıl sonunda resim sanatında bir hareket uyanmıştır. Onyedinci yüzyılda parlak bir geliş-

Res. 203 — Rubens: Çarmıhın kaldırılması

Res. 204 — Rubens: Helen Furman

me göstermiş olan Flaman ve Hollanda resminde en esaslı fark ressamların İtalyan Rönesansı ile olan değişik münasebetleridir. İtalyan Rönesansı olmadan Rubens düşünülmezdi. Flaman resminin en büyük üstadı **Rubens** 1577 - 1640 arasında yaşamış, sekiz sene İtalya'da büyük ressamları etüd etmiştir. Parise, Velasquez'le dost olduğu Madrid'e ve Londra-

ya seyahatleri vardır. Resmin her sahasında çalışmış fakat daha çok tarihî resimler yapmıştır. Anvers katedralinde bulunan **çarmıhı kaldırma** tablosu en önemli eserlerinden biridir (res. 203). Tabloda on kişi ahenkli bir grup halinde birbirine sıkışmıştır. Burada sun'î figürlerle bir poz değil, dünyevî görünüşlerle sürükleyici bir hâdise tasvir edilmiştir. Eğri kompozisyonda (diyagonal) tamamen dünyevî ağırlık kanunu hâkimdir. Çarmıhı kaldıranlar gerilmiş mübalâğalı adelelerle hakikî devler gibidirler. Bunlardan her biri başka bir vaziyette gösterilmiş olup haçın yavaşça doğrulduğunu görür gibi oluyoruz. Güneşin solgun ışıkları ağır gölgelerle uğursuz bir etki yaratıyor. Tamamen ışığa karşı konulan İsa da çok iri bir vücutla gösterilmiştir.

Rubens'in portre resimlerinden kendi ailesine ait olanlar en cazipleridir. İlk karısı öldükten sonra aldığı ikinci karısı Helen Furman, portresinde, muhteşem bir tuvaletle görülüyor. 16 yaşındaki gençlik tazeliği ile biraz ifadesiz çehresi, uzun boylu, dolgun vücudu, onun resimlerinde bir kadın ideali olmuş ve birçok tablolarında tekrar tekrar yer almıştır (res. 204).

Hayvan mücadelesi ve av sahnelerinde sanatkârın taşan, kuvveti kendini göstermektedir (res. 205). İki arslan ve dördü atlı olarak yedi erkek vahşi bir mücadeleye girişmişlerdir. Arslanın korkunç saldırışı, atların vahşî korkaklığı ve avcıların hedefini bilir mücadelesi bundan da-

Res. 205 — Rubens: Av sahnesi

Res. 206 — Rubens: Manzara

ha canlı olarak gösterilemezdi. Rubens aynı zamanda büyük manzara ressamlarından biridir. Onyedinci yüzyılda manzara resmi onaltıncı yüzyıldaki insan resmi kadar önemli bir yer almıştır. Rubens'in yanında Hollandalı **Ruisdael** (Ruysdal ve **Hobbema** en ileri gelen manzara ressamları olarak görünüyorlar.

Rubens'in manzaralarında toprak, kıvrak dalgalar, ağaç gövdeleri ihtirasla kıvrılıp yükseliyor, yapraklar kapalı kitleler halinde gösterili-

yor. Bunun yanında Ruysdal ve Hobbema'nın ağaçları zarif silüetler halinde görünür. Rubens'in manzaralarında gökyüzü çok yükseğe kaldırılarak ağır bulutlarla dolduruluyor, yeryüzü de, bir sürü insan ve hayvan figürleri, ağaçlar, arabalar ve diğer şeylerle doldurularak resim ağırlaştırılıyor. Hollandalılarda gökyüzü ile yerin münasebeti büsbütün başkadır. Burada ufuk alçak olup gökyüzü resmin dörtte üçünü kaplar. Sakin, rahat, fazla kalabalık olmayan bir yeryüzü ile Hollanda manzaraları daha ferah, hafif ve dinlendiricidir (res. 206).

Rubens'in eserlerinin sayısı şaşılacak kadar çoktur. Son zamanlarda aldığı bir yığın sipariş için birçok yardımcılar da kullanmıştır.

Talebeleri arasında **Anthony Van Dyck** (Anton Van Dayk) (ölümü 1641) birinci mevkii alır. Van Dayk İtalya'da çalıştığı zaman bilhassa Tizian'a hayran olmuş, sonra Anvers'e dönmüş ve oradan saray ressamı olarak Londra'ya çağırılmıştır. Portre resimleri ile tanınmıştır. Sanatı İngiltere'de Şarl I. sarayında gelişmiş, kral ailesinin ve İngiliz aristokratlarının portrecisi olmuştur. Böylece aslında zarif olan üslûbuna aristokratik bir hava gelmiştir. Şarl'in portresi zarif bir süvariyi göstermek-

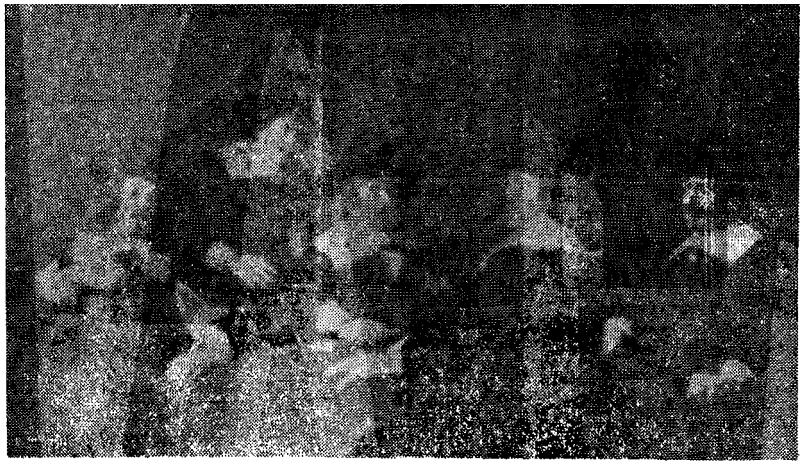
Res. 207 — Anton Van Dayk :
İngiltere Kıralı Şarl I

tedir (res. 207). Beyaz saten elbise, ince ve yumuşak çizmeler, atın uzun yelesi ve seyisin eli hep büyük resim ustalığı ile canlandırılmıştır. Sanatı şahsî karakterden ziyade zerafete bakıyordu. Kral bir orman kenarında durmuş ve arkadaki aydınlık gökyüzüne aksettirilmiştir. Zarif ve vekarlı

duruş, dış yüzün alımlı, görünüşü ve süslü elbiseler yüzünden biraz zayıflamaktadır. İngiltere'de rahat ve konforlu bir hayat içinde **Van** Dayk'ın resmi daha zengin ve renkli bir hale gelmiştir. Çehrelerde diplomatlara has enerjik ifade yerine rahat içinde şımarmış ve bozulmuş **bir** aristrokrasi havası okunuyor. Van Dayk XVIII. yüzyılda **Gainsborough** (Gensbara) ve **Reynolds**'la başlayan yeni İngiliz resminin temellerini atmıştır. Kibar muhitin ressamı olan Van Dayk'ın aksine diğer ressamlar günlük hayatın alelâde vakalarını resmetmişlerdir.

Hollanda resmi :

XVI. yüzyılda Flaman resmi ile esas itibariyle aynı yolda iken XVII. yüzyılda tamamen ayrı bir yön almıştır. Birçok sanatkârlar arasında **Frans Hals** ve **Rembrandt** (Rembrad) ilk safta gelir. Hals (1580 - **1666** bütün hayatını Harlem şehrinde geçirmiş, daha ziyade portre resmi ile uğraşmıştır. Hollanda resmi üzerindeki etkisi çok büyük olup, bugün bile modern sanatta sezilmektedir. Denilebilir ki bütün Hollandalı ressamlar portrecidir. Onyedinci yüzyılda bunlar sık sık kendi portrelerini de yapmışlardır. Çok defa grup portreleri, loncalar içindeki neşeli hayatı, toplantıları canlandırır. Böyle tablolar Hollanda müzelerinde geniş bir



Les. 208 — Frans Hals: Grup portreleri

yer alır. Sadece erkeklerin bulunduğu bu topluluklarda demokrat bir hava eder. Bunlarda figürlerden hiç biri daha fazla belirtilmiş değildir. Bunlardan her biri resmi için aynı parayı veriyor ve grup içerisinde aynı derecede iyi bir yer almak istiyordu. Frans Hals bu grup portrelerinde

ağır merasim havasını kaldırarak samimî, teklifsiz bir aile havası yaratmıştır. Karşılıklı selâmlaşmalar, kadeh kaldırmalar, çeşitli hareketlerle yönler birbirine karışıyor, gürültülü, neşeli bir hava doğuyor. Bu grupların bütün yaptığı iş, yemek, içmek, neşeli olmaktı. Pazar toplantılarında kadife elbiseler gösterişli saten eşarplarla resmedilen bu samimî grup portreleri seyirci ile yakın bir bağlantı halindedir; siz de aramıza buyurun toplantımız herkese açıktır, ifadesi kendilerini seyirci ile birleştiriyor (res. 208), (res. 209) da bir ziyafet sahnesi görüyoruz. Ressam çabuk, cü-

Res. 209 — Frans Hals: Ziyafet

retli ve şaşılacak bir emniyet gösteren fırça darbeleri ile, şekilleri, karakterleri canlandırıp gerçek hayata aksettiriyor. Gösterişli elbiseler içindeki bu adamlar nerede ise ağızlarını açıp bizimle konuşacaklardır. Bu tarz grup portrelerinde can sıkıcı olan sunî bir sıralanmanın önüne muvaffakiyetle geçilmiştir. Karakterleri gösteren başlar kuvvetli bir neslin liyakatli temsilcilerini bir araya toplamaktadır.

Hille Bobbe (Deli veya büyücü kadın) gibi ruh ifadesi kuvvetli hatlarla belirmiş portreler onun en başarılı eserleridir (res. 210). Herhalde o zamanlar Harlem'de tanınmış olan ihtiyar büyücü, omuzunda baykuşu, elinde büyük bira kupası ile garip bir tiptir. Hals'in fırçası bu çirkin yüzün değişik hatları üzerinde bütün kıvraklığını, ustalığını gösteriyor. Küstah bir jestle koca bira kadehini kaldırıyor. Dağınık saçları ve kirli

yüzü, karmakarışık fırça vuruşları ile ve kirli renklerle resmedilmiştir. Zamanın ressamları Hals'in sanatını kabalıkla suçlandırıyorlardı. Van Dayk ise onun tablolarını tamamlanmamış buluyordu.

Res. 210 — Frans Hals: Hille Bobbe

Rembrandt (Rembrand) (1606 - 1169) onyedinci yüzyıl Hollanda resminin en kuvvetli ve çok taraflı ressamıdır. Ressam ve gravürcü olarak aynı önemi taşır. Rembrad'ın sanatı devrinin bütün konularını içine almakla beraber birinci derecede onu Tevrat konuları ve portreler ilgilendirmiştir. Çeşitli şekillerde kendisinin yüz kadar portresini çizmiştir. Onda realizm ve idealizm sıkı sıkıya birbirine bağlıdır. «Tabiattan daha güzel şey yoktur ve tabiatı güzelleştirmek imkânsızdır», kanaati realizmini anlatır. İlgi merkezini insan teşkil ediyor. Fakat Rembrand tabiatın kopyacısı değildir. Kendisinde münzevî bir şair ruhu vardır. Esrarengiz ışık ile yavaş yavaş ve her türlü desenin kaybolduğu ışık gölge resmi onun sanatının esası olmuştur. 1631 de Amsterdam'a giderek Seskia ile evlendi. Onun yanında uzun ve mesut bir ömür geçireceğini ümit ederken 1642 de karısının ölümü üzerine çok sarsıldı ve inzivaya çekilerek zaruret içinde öldü. Sanatı zamanında anlaşılamamıştır. İlk şaheserleri arasında **anatomi dersi** gelir (res. 211). Tablonun görüş merkezini bir cesedin adaleleri açılmış kolu teşkil ediyor. Çiğ ve kuvvetli bir ışık dersin konusu olan ceset üzerinde toplanmış ve bu resmin en canlı noktasını teşkil etmiştir. Bu merkezin etrafına portre olarak başlar sıralanmıştır. Dışarıya doğru başlar daha yumuşak hatlarla daha belirsiz hale geliyor. Başlar yuvarlak ve plastik olarak bariz şekilde resmedilmiştir. Bunlar dikkatle hocanın hareketlerini takip ediyorlar. Detayların iyice belirtil-

mesine rağmen bu resim dağınık değildir. Işık ve sağ taraftaki açılmış kitap birliği temin etmekte ve şahısları dış dünyadan ayırarak mekâna çekmektedir.

Bu tarzda ikinci tablosu **Gece Nöbeti** adlı eseridir. Atış müsabakasına gidişi hemen hemen gece ışığında göstermektedir. Bütün bir duvarı kaplayan bu büyük tablo onun en önemli ve en çok tanınmış eseridir (res. 212). Ressam modellerini bir ziyafet sofrası etrafında toplayacak

Res. 211 — Rembrandt: Anatomi dersi

Res. 212 — Rembrandt: Gece nöbeti

yerde trampet sesleri ile, gürültülü ve karmakarışık halde sokaklardan geçerken gösteriyor. Fakat resmi ısmarlayıp parasını veren modeller daha belirli ve çehrelerin aynı ışıkla aydınlatıldığı bir resmi tercih ederlerdi.

Frans Hals'e karşı bu kesimde çok büyük bir ilerleme vardır. Yürüyüş için toplanmağa başlayan kalabalık en karışık hali ile gösterilmiştir. Ortada, siyah elbiseli ve grupun başı olan yüzbaşı, sağında açık renk elbiseli iyice aydınlatılmış diğer erkek, solda küçük kız figürü kuvvetle aydınlatılmıştır. Bunlardan yanlara ve arkaya doğru kompozisyon gelişiyor. Parça parça ışık yüzleri andınlatıyor. Miğferli atlıların indirilmiş mızrakları ve bayrakları derinlere ve tablonun kenarına doğru bakışlarımızı sürüklüyor. Aslında güneş ışığı altında geçen sahnenin kuvvetli ışık gölge oyunları gece karanlığı zannedilerek tabloya bu isim verilmiş, renk etkisi bu resimle en yüksek noktasına varmıştır.

İsmail'in kurban edilmesi tablosu bundan altı yıl önce yapılmıştır. Tevrat'a göre sabahın erken saatlerinde Hazret-i İbrahim oğlu İsmail'i tam kurban edeceği anda gökten bir melek inerek ona engel oluyor ve bir koç getiriyor. Hz. İbrahim'in yüzünde oğlunu kurban etmekten doğan bir dehşet ifadesi ve meleğin gelmesi ile uyanan şaşkınlık çok canlıdır. Herkesin bildiği tevrat hikâyesi unutulmaz bir kuvvetle tekrar yaşatılmıştır. Büyük etkilere varmak için burada da ışık ve gölge kontrast-

larına başvuruyor (res. 213). Tevrat ve İncil sahnelerini çok defa o zamanki gerçek hayata çevirerek nakletmektedir.

Res. 213 — **Rembrandt: İsmail'in kurban edilmesi**

Res. 214 — **Rembrandt : Jan Six**

Rembrandt birçok portre gravürleri ile yepyeni bir teknik meydana getirmiştir (res. 214). Sonrada Amsterdam Belediye reisi ve onun nüfuzlu koruyucusu olan Jan Six'i 30 yaşında iken gösteriyor. Kibar bir delikanlı kayıtsızca pencereye yaslanmış, arkadan gelen ışıkla elindeki kitabı okuyor. Gün ışığı odanın içini aydınlatmıyor. Fakat gölgelerin kadife gibi yumuşak ve şeffaf karanlığında eşyalar bile belli olmaktadır. Rembrandt'ın gölge ışığı böyle tesir ediyor. Dinî resimleri arasında **Emmaus** küçük bir tablo olup ışık ve anlam bakımından büyük bir etki uyandırıyor. Bütün ışık İsa'nın başından yayılarak yanındakilerin başlarına ve masa örtüsüne aksedip loş odayı yukarıya doğru aydınlatıyor. Burada Rembrandt simetriyi kaybetmek istemiyor. İsa arka duvardaki büyük yuvarlak nişin tam ortasında oturmaktadır. Fakat nişin ekseni tablonun ekseniyle aynı değildir, sağ taraf çok daha geniş, sol taraf dardır (res. 215). Aşağıya ve yanlara doğru koyu gölgeler hüküm sürüyor. İsa dua için ellerini birbirine kavuşturunca iki masa arkadaşı birdenbire kendisini tanıyorlar, solda oturan ve bize arkası dönük olan tereddütsüzce, diğeri biraz şüphe ile durumu kabul ediyor. Buna mukabil yemek getiren gencin hiç bir şeyden haberi yoktur.

O zamana kadar sadece arka plân olarak ikinci derecede bir rol oynayan manzarayı Hollandalılar bağımsız olarak ele almaya başlamışlar ve Hollanda manzaralarını ebedîleştirmişlerdir.

Res. 215 — Rembrandt : Emmaus'un müritleri

Res. 216 — Ruisdael: Yahudi mezarlığı

Bunlar arasında en büyük manzara ressamı Ruisdael (Ruysdal)'dır. (1628 - 1682 Harlem). Tablolarında görüşlerini ve ışık etkilerini dengeli

tezatlarla bir şair gibi aksettirmektedir. Yahudi mezarlığında, karanlık bulutlar arasında çiğ bir ışık ağaçlar ve dere arasındaki garip mezarlar üzerine çarpmaktadır (res. 216). Arkada bir şatonun harabeleri yükseliyor, solda bir gök kuşağı uzanmaktadır. Burada derin bir melânkoli ve dinî ıstırabın yalnızlığı hüküm sürmektedir. Onun manzaralarına yalnızlık hâkimdir. İnsan ya hiç yoktur veya büyük tabiat içinde kaydolmuş gibi görülür. Ruysdal'ın melânkolik bir duygu ile tabiatı canlandıran sanatı Alman Romantizminin manzara ressamları üzerinde etkisini göstermiştir.

Burada yeldeğirmenli sahil manzarasında her taraftan rüzgârın estiği hissediliyor; kalın bulutlar savruluyor, hafif dalgalar kıyılara çarpıyor. Zayıf bir ışık hemen hemen trajik bir kıymet kazanıyor. Onun gökyüzünde gördüğü gülümseme değil, dramdır (res. 217). Kalın bulutlar altında

Res. 217 — Ruisdael: Yel değirmeni

Hollanda'nın düz ovaları, koyu yeşil çayırlar içinde yükselen büyük ağaçlar, yaşlı meşeler, kayalıklar üzerinde şatolar ve kasvetli bir yalnızlık, aradığı şeylerdi.

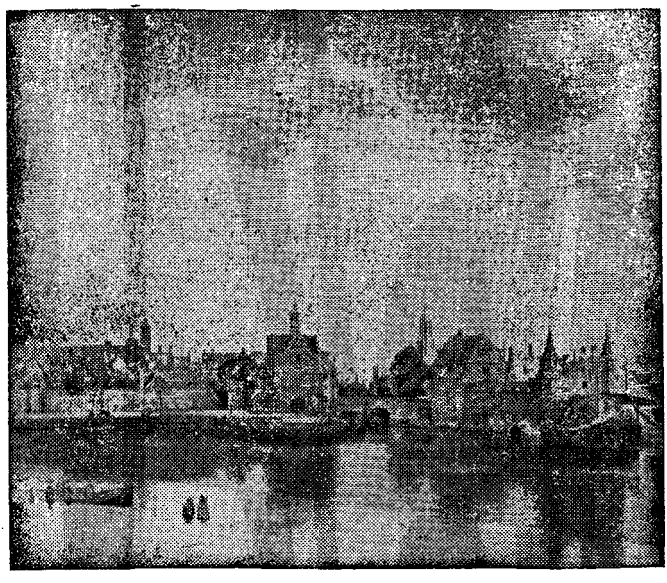
Ruysdal'ın talebesi **Hobbema** (1638 - 1709 Amsterdam)'nın manzaraları cazibeleri ile insanı sürükler. Yeldeğirmeni, ağaçlar altında köy evleri gibi eserleri, bir müzik kadar canlı ve tazedir. Sade manzara motiflerini büyük bir sihir ve çekicilikle tasvir etmesini bilmiştir. En tanınmış eseri **Middelharnis yolu** adlı tablosudur. (res. 218). Burada insanlar tarafından meydana getirilmiş hemen hemen modern karakterde tamamiyle orijinal, bir kasaba yolu onun sanatkâr dikkatini çekmiştir. Âdeta bir mekân derinliği gösteren iki sıra yüksek dışbudak ağaçlarından ibaret bir yol, bulutlu gökyüzüne doğru uzanmaktadır. Ön tarafa bir gül bahçesi ve sağdan gelen bir yol, sonra köy evleri, su yüzü, nihayet kilise ile köyün kırmızı çatıları görünüyor ki hemen hepsi düz hatlar halinde

gösterilmiş olup dikey ve yatay hatların tezadı bilhassa kuvvetle tesir etmektedir.

Hollanda'da ışık ve renk etkileri bakımından çok dikkati çeken diğer bir ressam Delft şehrinden **Vermeer** (1632 - 1675) olmuştur. Kırk kadar

Res. 218 — Hobbema : Middelharnis yolu

tablosu kalmış olup bunların çoğu, içinde bir veya iki insanla rahat döşenmiş odaları gösterir (enteriyör resmi). Bunlar mektup okuyan kız, dantele işleyen kız, inci tartan kız, süt boşaltan köylü kadın gibi gündelik işleri canlandırır. Renk sevgisi çok derin olan Vermeer kendisine has



Res. 219 — Vermeer : Delft şehri

bir teknikle konturları yumuşatmış, saf açık renkleri dış yüzeye oturtarak odanın rengini canlandırmıştır. **Delft şehri manzarası** adlı tablosu

tamamiyle bağımsız renk tekniğinin bütün özelliklerini bir araya toplar (res. 219). Burada ressam doğduğu şehri resmetmiştir. O zamandan beri burada kıyafetlerden başka bir şey değişmemiştir.

Türbanlı kız portresinde genç kızın yana dönmüş çehresi bir fon önünde parlak ışık parçaları ile aydınlatılmıştır. Sarı ve mavi renkli turban altında gül pembe yüz, elbisedeki koyu yeşil gölgeler ve beyaz yaka ile erişilmez bir renk harmonisi ve canlılık etkisine varmıştır. (res. 220).

Res. 220 — Vermeer : Türbanlı kız

Onun kız figürleri sakin görünüşlüdür, fakat derinlik ifade etmezler. Bunlardaki zahirî lâkaydlık Rembrandt'da olduğu gibi bir iç heyecan değil, soğukluktur. Sakin duruş, ipek elbise, kırmızı veya mavi kadife, elbiseye garnitür olarak beyaz kürk parçaları, sarışın yüz ve saçlar hep yüzeylerin incelikleri olarak tablolarının eşsiz müziğini meydana getirirler.

Vermeer'in **mektup okuyan kız** tablosunda açık pencere önünde bir kız durmakta, üzerine bol bir ışık dökülmektedir. Çehresi pencere camına aksediyor. Odanın içindeki bütün eşya, kırmızı perdeler, muhteşem masa örtüsü ve tabak içerisindeki meyvaların renkleri, ışık gören taraflarda soğuk bir parlaklıkla görülmektedir. Fakat burada gölgeler de renklidir. Ressamın tabloları daha ziyade geniş halk kitlesine hitap ediyor. Sanat

burada lükse ve doğu ile yaptıkları ticaret neticesinde zengin olan tüccar ve fabrikatörlerin zevkine hizmet ediyor.

En mühim eserlerinden **atelyede ressam** tablosunda ihtimal ki kendi kendini resmetmiş, fakat sembolik olarak arkasını dönmüş ve kendi

Res. 221 — Vermeer:
Atelyede ressam

işine dalmıştır (res. 221). Onun her biri ayrı renk senfonisi olan zarif kadın resimlerinde, 11 çocuk babası daima zaruret içinde yaşayan, bütün arzusu rahat ve iyi bir hayat olan asıl Vermeer hemen hiç belli olmaz.

Vermeer'in yanında Hollanda ev hayatının en büyük ressamı **Pieter de Hooch** (Piter de Huh 1629 - 1677) olmuştur. Rembrandt'ın ve Vermeer'in etkileri altında yetişmiştir. Ev içi resimlerinde hep açık bir kapıdan ikinci bir oda görünür. Işık yüksek pencerelerden içeri dolmakta ve her tarafa yayılarak bütün köşeleri aydınlatmaktadır. Bu ışık altında sıcak renklerle durgun bir atmosfer yaratıyor. Az insan ve az fakat kibar ev eşyası görülür (res. 222).

Pieter de Hooch Hollanda ev hayatını gösteren anne ve çocuk tablosunda odalardaki çeşitli ışık gölge oyunu ile çok şairane bir etki uyandırıyor. Bu insanların mütevazi varlıkları sanki yepyeni bir ışıkla aydınlanmış gibidir. Yukarıda sağdan bir ışık şeridi ile aydınlanmış rahat ve yarı loş oturma odasında bir anne, beşiğin yanında oturmaktadır. Açık kapıdan güneşle iyice aydınlanmış olan küçük odayı görüyoruz. Burada, gölge içinde kalan arka tarafını bize dönmüş küçük bir kız durmaktadır.

Hollanda'nın ev içi (enteriyör) ve gündelik hayat (genre janr res-

mi) ressamları arasında Terborch (1617 - 1681) önemli bir yer alır. Kandi aralarında oturmuş, konuşan veya müzik yapan insanları daima pahalı elbiseler giymiş olarak canlandırmıştır. İpek, atlas ve saten kumaşların en ince bir resim sanatı ile dile getirilmesi onun en büyük ihtirası idi. Bunun dışında her şeyi ikinci plânda bırakmış veya koyu gölgeler altında kaybetmiştir. Bütün renkleri kibar nüanslarla birbirine uydurmuştur. Denilebilir ki kumaşı en iyi resmeden ressam Terborch olmuştur. **Konser** tablosu onun şaheserlerinden biridir (res. 223). Çello ve pi-

Res. 222 — Pieter de Hooch : Evin içinde anne ve çocuk

Res. 223 — Terborch: Konser

yano çalan iki genç kızı bir oda içinde gösteriyor. Arkası dönük olan genç kızın elbise kumaşları ve boynundaki kürkü ile başı bütün tablonun canlılığı üzerinde topluyor. Piyano çalan kızın yüzü hafifçe aydınlanmıştır.

XVII. - XVIII. YÜZYIL FRANSIZ SANATI

XVII. yüzyıl Fransız sanatı sarayın ve XIV. Lui'nin hâkimiyeti altında Avrupa'nın büyük kısmına yayılmıştır. Fakat iki büyük ressam bu millî çerçevenin dışında yükselirler. Bunlar **Pussen** ve **Klod Loren** olup henüz XIII. Lui devrine girerler, hemen daima Roma'da yaşamışlardır. Pussen İtalya'da yüksek Rönesans yolu ile Roma Eskiçağına geçmiş ve Tevrat tasvirlerinde bu çağı hatırlatan bir yön tutturmuştur. Sonraları küçük figürlerle manzaralar yapmıştır. Tablolarında sadece orta İtalyanın muhteşem tabiatından parçalar alınmış, bunların bütün halinde bağlanması ile manzaranın yapısında serbest bir kompozisyon kullanılmış,

büyük ve sağlam hatlar esas etkiyi meydana getirmiştir. Böylece Pussen kalıplaşmış manzara veya ideal manzaranın babası olmuştur.

Figürler tarihten alınınca buna tarihî manzara resmi deniliyor. Burada büyük insanlar yaşıyor, büyük olaylar geçiyor. Bu tarihî manzara **Claude Lorrain** (Klod Loren)'le yeni bir özellik kazanmıştır. Genç yaşında Roma'ya gelen Loren Eskiçağa hayran olmuş fakat zamanla dehâsı serbestçe gelişerek güneş ışığı ve hava değişimlerinin büyük üstadlarından biri haline gelmiştir. Limanlarda güneşin doğuşu veya batışı en çok sevdiği konulardır. Manzaralarında ufukta güneşi de göstermekten çekinmiyordu. Ülis'in Krizeis'i babasına götürmesini canlandıran mitolojik tablosu liman manzaralarından birini gösteriyor (res. 224). Tabiat içinde çok

Res. 224 — Claude de Lorrain:
Liman manzarası

küçük kalmış insanlar ışığa karşı silüetler halindedir. Gemilerin koyu gölgeleri suya aksediyor. Mimarî detaylar üzerinde güneş pırıltılar yapıyor. Manzara arkada sonsuz ufuklar içinde kaybolmaktadır. Tabiatın büyüklüğüne ve ihtişamına uygun bir tablo karşısında bulunduğumuzu anlıyoruz.

1684 - 1721 arasında yaşamış olan **Antuan Watteau** (Vatto) Paris'te ve Londra'da, kısa zamanda meşhur olmuş, hiç bir zaman içine giremediği bir saadet dünyasını canlandırmıştır. Kendisi bu dünyaya, yabancı olarak dışardan bakmaktadır. Rokoko devri Fransa'nın en ince ressamı olan Vatto tablolarında bütün Fransız inceliklerini aksettirir (res. 225). **Fransız Komedisi** adlı tablosunda kibar bir sosyete açık havada komedi oynamaktadır. Ağaç dalları ile gölgelenmiş orman kenarında cennet gibi bir yer görülüyor. Sol tarafta çalgıcılar ve seyreden halk hafif gölge içinde bırakılmış, sağda kibar bir sosyete âdeta sunî bir ışıkla aydınlatılmış olup bir çift menüet dansı yapıyor. Diğerleri şarap içerek seyrediyorlar. Âdeta doğuştan koketler gibi duran kadınlar, küçük eller ve ayaklar, bü-

yük masum çocuk gözleri ve yuvarlak pembe yanaklariyle hakikî Rokoko tarzını gösteriyor. Bilhassa dans eden kadın büyük bir zerafetle ilerliyor, erkekler uzun boylu, zayıf olarak gösterilmiştir. Ressam çok zengin renklerle gölgesiz bir saadet, masum bir aşk ve hayatın neşesini canlandırmıştır.

Res. 225 — Watteau: Fransız tiyatrosunda aşk

Res. 226 — Watteau: Gielles — (Palyaço)

Gielles (Jil) tablosu, dimdik ve ciddî bir halde âdeta bir sütun gibi karşımızda duran bir komedyeni göstermektedir. Fakat zarif işaretlerle her şey yumuşatılmıştır. Eller, ayaklar, çehrenin gerginliği, elbisenin ipek pırıltıları, sükûnu gideriyor. Bu katılık sadece fısıltının duyulması için bir sükûnetten başka bir şey değildir. İki taraftan ayaklarına doğru diğer figürler yaklaşmaktadır. Fakat buradaki zarafet sadece oyunun ne kadar ciddî olduğunu ve elbise içinde asıl şahsiyetin bulunduğunu belli etmemeye yarayan bir maskedir (res. 226).

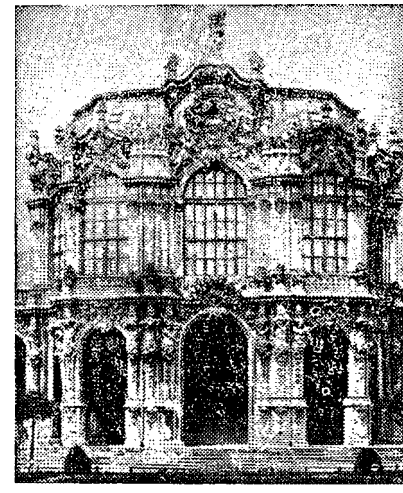
Mimarî bakımından Rokoko yalnız iç dekorasyon üslûbudur. Barok ve Rokoko arasında mimarî bakımdan keskin hudutlar olmadığından ayırdedilmesi güçtür. Mansar tarafından yapılmış olan Versay sarayında aynalı galeri, sol tarafta 17 pencereden ışık almakta ve arka duvarın yalancı kemerleri içerisindeki 306 aynaya aksetmektedir. Aynalı kapılar buradan diğer salonlara götürüyor.

XVII. - XVIII. yüzyıl Alman sanatı :

Aralarında millî bir birlik olmayan sanatkârlar dışardan gelen çeşitli etkileri takip etmişlerdir. Kuzey Almanya'da Hollanda etkisi hâkimdir. Prens saraylarında Fransız zevki hüküm sürmüş ve burada da

Barok üslûbunu Rokoko takip etmiştir. Buna mukabil kilise mimarîsi örneklerini İtalyan Barok sanatından almıştır. Evvelâ İtalyan mimarlar gelerek yeni üslûbu yaymışlar, yerli sanatkârlar bu yabancı üslûbu kuzey anlayışına göre değiştirmişlerdir.

Res. 227 — (Schluter) Ölen Muharip



Res. 228 — Dresden: Swinger sarayı

Alman Barok sanatkârları arasında **Andreas Schluter** (Şlüter) birinci mevkii alır. Berlin'de III. Frederik anıtını hazırlamış, 1703 de bu anıt eski Berlin'in saray meydanına dikilmiştir. Roma'da Kapitol meydanında Mark Orel anıtı örnek alınarak örneğe lâyık bir eser meydana getirilmiştir.

1699 da **A. Schluter** (Şlüter) Berlin sarayının genişletilmesi vazifesini aldı, fakat bu faaliyet bir facia ile sona ermiştir. Şlüter sarayın önüne yüksek bir kule yapmış yalnız temel zayıf olduğundan çökme tehlikesi görülerek kule yıktırılmıştır. Bu teknik aksaklık yaratıcı sanatkârı da beraber yıkmıştır. 1813 de vazifesine son verilmiş, dostları tarafından tamamiyle terkedilmiş halde bir sene sonra ölmüştür. Ölen muharip röl-yefi onun heykelcilik kuvvetini parlak bir şekilde gösterir (res. 227).

Berlin'in yanında XVIII. yüzyılın ilk yarısında Dresden zengin bir sanat merkezi idi. Burada gelişen saray hayatının en parlak âbidesi Swinger Sarayı, bahçesi ve köşkleridir. İki katlı köşk duvarsız olarak yalnız payelerden yapılmıştır. Bunlar arasında yüksek, geniş ve yuvarlak pencereler açılmaktadır. Konkav ve konveks girinti çıkıntılarla Barok üslûbu yanında dekorasyon zarif Rokoko ifadesi taşıyor. Her taraftan sallanan çiçek motifleri, gülen insanların vücutları, maskeler, meyva sepetleri, sanata ve zevke düşkün olan bu devrin gerçek bir aynası olarak görülmektedir (res. 228).

XIX. YÜZYIL SANATI

XVII. ve XVIII. yüzyılın taşkın Barok ve Rokoko sanatına karşı daha XVIII. yüzyıl sonunda Eskiçağ Yunan - Roma sanatı yeniden ve gittikçe artan bir önem kazandı. Klâsisizm adı verilen bu sanat kurtuluşunu eski Yunan ve Roma'yı taklit etmekte buluyordu. Mimarlıkta Klâsisizmin kökleri onaltıncı yüzyıla kadar uzanır. Kuzey İtalya'da Vicenza'da doğan **Palladio** (1508 - 1580) Roma Eskiçağını etraflıca inceleyerek ilk klâsisizm mimarîsinin temellerini atmıştır. Bütün dünyaya yayılan Palladio klâsisizmi 1600 den beri İngiltere'de tamamiyle yerleşmiş, buradan Amerika'ya kuvvetle tesir etmiş, diğer Avrupa memleketlerinde de derin izler bırakmıştır. Eskiçağ Roma binalarına dayanan bu üslûbun özellikleri, sadelik, sükûn, ölçü ve nisbetlerin (Proportion) güzelliğini açıkça belirtmek gibi şeylerdir. Kolosal nizam denilen sütun veya payelerin cephede iki kat boyunca uzanması veya üst üste sıralanması Palladio'nun getirdiği bir yeniliktir.

En önemli eserlerinden biri Vicenza'da **Bazilika** denilen belediye binasının, dışarıya açık yuvarlak kemerler ve kemerler arasında sütunlarla iki katlı cephesidir (res. 229). Diğer eserleri arasında Vicenza'da Olimpiko tiyatrosu, Rotonda Villası, Venedik'te Büyük Sen Jorj kilisesi ve Redentore kilisesi vardır. **Mimarlığın dört kitabı** adıyla yapı sanatı üzerindeki fikirlerini açıklayan (1570 de Venedik'te çıktı) eseri birçok dillere çevrilmiştir.

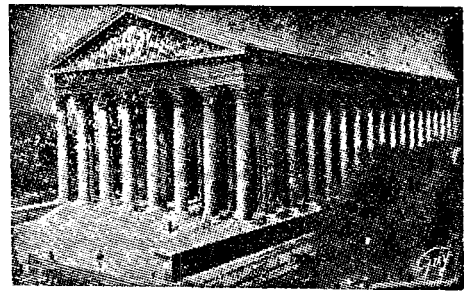
Yalnız biz burada Klâsisizm deyince Avrupa sanatında ortalama 1770 - 1830 arasında beliren üslûbu anlıyoruz. Bu klâsisizm Barok ve Rokoko sanatının teşkil şekillerine karşı bir tepki (reaksiyon) olarak doğmuştur. Buna Neoklâsisizm adı da verilmektedir.

Almanya'da **Winckelmann** (Vinkelman) 1764'te yayınladığı **Eskiçağ Sanatı Tarihi** adlı 8 ciltlik eseri ile klâsik arkeoloji ve sanat tarihi ilminin kurucusu olmuştur. Kendisi bu eserinde o zaman hüküm sürmekte

olan Barok ve Rokoko üslûbuna karşı Eskiçağ sanat eserlerinin sakin ve sade güzelliğini göstermeğe çalışıyordu.

Pompei'de yapılan kazılar Atina'daki anıtların İngilizler tarafından incelenmesi ve yayınlanması, antik sanat üzerinde yapılan diğer yayınlar, Eskiçağa karşı büyük bir hayranlık uyandırmıştır. Bütün Avrupa sanat dünyasını saran klâsisizmin en kuvvetli hâkim olduğu memleket Fransa'dır. Yayılması istenen üslûp yalnız Yunan değil, daha ziyade Roma İmparatorluk devri üslûbu idi. Paris'te klâsisizm devrinin iki önemli eseri Madlen kilisesiyle Etual meydanındaki zafer kemeridir. Madlen kilisesi Korent nizamında bir peripteros olup sella dört yassı kubbe ile örtülüdür. İçten ve dıştan nisbetler aynı büyüklük ve güzelliktedir (res. 230). Zafer kemeri çok uzun bir caddenin en yüksek yerinde ve yıldız bi-

Res. 229 — Vicenza'da Bazilikanın cephesi (Palladio'nun eserlerinden)



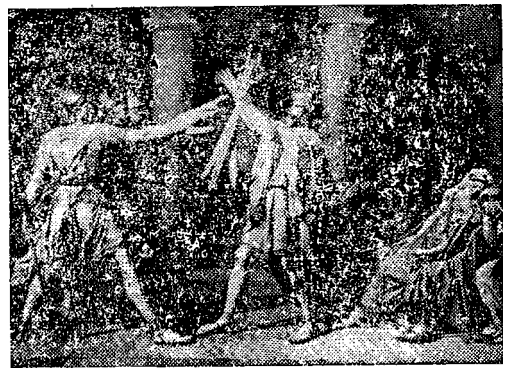
Res. 230 — Paris: Madlen kilisesi

çiminde dağılan 12 caddenin çıkış noktasında bulunmaktadır, ismi de buradan geliyor. Bu meydandan kemer bütün şehre hâkim olup muhteşem manzaralara doğru açılmaktadır. Kemerin genel yüksekliği 50 m., genişliği 45 m., derinliği 22 m. olup nisbetler, ağır, masif, dolgun ve azametlidir. Fransa'da Napolyon İmparatorluğu'nun en gösterişli sembolüdür.

Almanya'da klâsisizm devrinin ilk büyük yapısı Berlin'de Brandenburg kapısıdır. Diğer önemli eserler Berlin Tiyatrosu ve eski müzedir. Münih'de eski resim müzesi ile heykel müzesi (son harpte yıkıldı), Regensburg civarında Valhalla, klâsisizm devrinin karakteristik eserleri arasında yer alır.

Resim alanında Fransa'da tek bir ressam **Jacques Louis David** (Jak Lui David) klâsik üslûbun hâkimiyetini temin etmiştir. Daha XVI. Lui zamanında 1784 de meydana getirdiği Horas kardeşlerin yemini tablosu ile Fransa'nın birinci ressamı olmuştur. Vatan için hayatlarını fedaya

hazırlanan üç kardeşin kahraman hareketleri ve ciddî duruşları ile onlara kılıçlarını veren babanın jestinden kuvvetli bir vatanperverlik fışkırmaktadır. Arka tarafta ağlayan kadınların yumuşak ve güzel hatları bu havayı daha da kuvvetlendirmektedir. Çıplak kısımların, elbiselerin, silâhların çizilmesinde ve gölge ışığın dağıtılmasında büyük bir ustalık görülmekle beraber kompozisyonda ve figürlerin duruşunda bir sanatçı muhayyelesinden ziyade mantık hâkim olmuştur. Sahne tertip ve tanzim edilmiştir. Şahıslar âdeta sun'î olarak sıralanmış olup tiyatroda imiş gibi hareket etmektedir. Samimî bir heyecan, duygulu bir muhayyele eseri değildir. İleri fırlayan şahısların bacakları ve kolları doğru vaziyetlere sokulmuş, elbise kıvrımları düzeltilmiştir. Grubun tesirli bir şekilde sıralanmış olduğu açıkça görülüyor (res. 231).



Res. 231 — David: Horas Kardeşlerin yemini

Res. 232 — David: Marat'nın öldürülmesi.

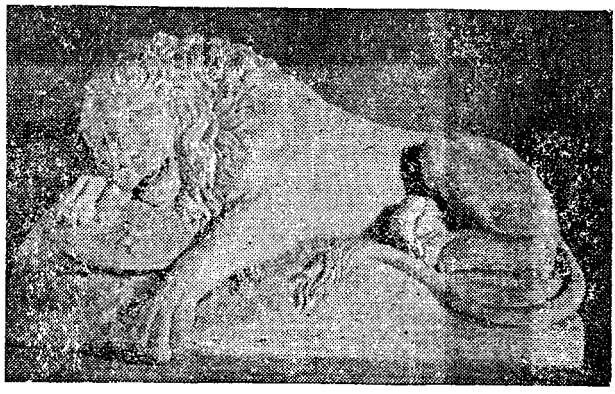
Siyasî çalışmalarının sanat alanında belirtisi **Mara'nın öldürülmesi** tablosudur. Burada David, olayların sıcak heyecanının etkisi ile soğuk klâsik ifade tarzını unutarak korkunç derecede gerçeğe yakın bir resim yapmıştır (res. 232). Banyo yaparken öldürülmüş olan dostunun başını bütün çirkinliği ile aksettirmektedir. Hançerlenmiş olan ölü âdeta henüz son nefesini vermiş gibidir. Banyonun kenarına dayanan sol elinde mektup, sağ elinde tüy kalem daha durmaktadır. Yaradan sızan kan, göğsü üzerine akıyor. David bundan başka Napoleon'un at üzerinde ve taç giyerken resimlerini yaptığı gibi, Jozefin'in de resimlerini yapmış, **Madame Rekamye** adlı portresi çok tanınmıştır.

İtalya ve birinci plânda Roma da XIX. yüzyıl başında klâsisizm'in

ikinci merkezi olmuştur. Kuzeyli sanatkârlar Roma'ya göç etmişler ve orasını manevî bir vatan olarak görmüşlerdir.

Barok heykelden Yunan üslûbuna geçişi ilk deneyen **Canova** (Kanova) adlı bir İtalyan olmuştur. Zaman zaman Paris'te Napoleon'un hizmetinde çalışan Kanova mermer işleminin en büyük ustalarından biridir. Fakat bazı eserlerinde antikitenin hakikî ve saf tabiîliğine varabilmiştir. Kanova'nın denemeleri Kopenhag'da doğmuş Danimarkalı bir sanatçı **Torvaldsen**'in elinde tam bir olgunluğa vararak hâkimiyet kazanmıştır. Ömrünün büyük bir kısmını Roma'da geçirip bütün Avrupa'ca tanınan sanatçı, âdeta eski bir Yunanlı heykeltraş kadar kolaylıkla antik şekilleri ve fikir dünyasını kavramaktadır. **Hebe** adlı heykeli ebedî gençlik tanrıçasını, asîl hatları ve olgun nisbetleriyle hemen hemen simetrik kıvrımlı, sade elbiseler içerisinde tam dengeli hareketlerle (sol kol yukarı kaldırılmış, sol ayak serbest bırakılmış, sağ ayak üzerine basıp sağ el aşağı sallanmıştır) yaklaşılmaz, saf, hakikî bir genç kız güzelliği halinde canlandırılmaktadır (res. 233). Antikitenin taklidinden eser yoktur, tasvirde tam bir tabiîlik hâkimdir.

Res. 233 — Torvaldsen : Hebe heykeli



Res. 234 — Torvaldsen: Lusern arslanı

İsviçre'de Lusern şehrinde **ölen arslan heykeli** XIV. Lui'nin Tuileri savunmasında ölen İsviçreli askerleri için yapılmış bir anıttır. İfade kudreti ve şekillerinin orijinalliği bakımından çok dikkati çeker. Yaralanmış arslan ölüm halinde bile sağ pençesiyle Burbonların armasını tutmaktadır. Arslanın ıstırabı, acı ile gerilmiş başında bizim hislerimize göre âdeta insanî bir şekilde gösterilmiştir. Buna rağmen topluca bakılırsa muvaffak olmuş bir eserdir (res. 234).

Torvaldsen rölyef üslûbunu ışık gölge unsurlarında kurtararak Fidyas'ın heykel sanatının ciddî ve sade güzelliğine götürmüştür. Mevsimler, gece ve gündüz, aşkın çağları gibi allegorik rölyefler yapmıştır. Kopenhag'da kendi eserleri için açılmış olan özel Torvaldsen müzesinin avlusunda gömülüdür.

Yine bu devir sanatçılarından **Schadow** (Şadov) çok iyi bir öğretmendi. Berlin Brandenburg kapısı üzerindeki dört atlı araba üzerinde Viktorya heykeli onun eseridir (harpte yıkıldı). Berlin'de 1815 de tamamlanan kraliçe Luiza âbidesi ile devrinin en meşhur heykeltraşları arasına girmiş, birçok Alman generallerinin heykellerini yapmıştır. Fakat en mühim eseri Berlin'de Büyük Frederik anıtıdır. Bu eserde kral kahraman generalleri ve devrinin büyükleri arasında at üzerinde canlandırılmıştır.

ROMANTİZM

Alman sanatının romantikleri de faaliyetlerini Roma'da göstermişlerdir. Alman edebiyatındaki Romantik cereyanı takip ederek 1810 senesinde bir sanatkâr grubu, başlarında **Overbek** ve bir sene sonra buna katılan **Cornelius** (Kornelyus) olarak Roma'da toplandılar. Bunlar antik devrin Roma'sını değil, Ortaçağın Hıristiyanlık devri Roma'sını tetkik ediyorlar, sanat ideallerini Rafael'den evvelki devirde arıyorlardı. Bu sanatçıların en önemli eserleri Roma'da Bartoldi konağının duvarlarına yaptıkları Tevrat'taki Yusuf hikâyesini anlatan freskleriyle Massimi villasında Dante, Aryost ve Tasso'dan alınmış konuları anlatan fresklerdir.

Kornelyus 1825 den sonra Münih akademisine müdür olmuş, resim ve heykel müzelerindeki freskleri yapmıştır. Roma'da bir manastırda yaşayan ve kendilerine manastır kardeşleri adını veren bu Alman ressamları grubu din çeşnisi bir romantik resim sanatı yaratmaya çalışmışlardır.

Almanya'da ondokuzuncu yüzyıl başında fikir hayatının her alanını saran romantizm kendine göre özel şekiller topluluğu ile yeni bir sanat üslûbu yaratmamıştır. Yalnız resim sanatında gerçek bir romantizm vardır. Çok defa edebiyatla resim arasında sıkı bir beraberlik görülür. Böylece resim sanatı millî bir özellik kazandı. Klâsisizm, örnek olarak Eskiçağ Yunan - Roma sanatını ve İtalyan yüksek Rönesansını ele alıyordu. Romantikler ise ideallerini bir taraftan Dürer, Grünevald ve Holbayn'e kadar onaltıncı yüzyıldaki eski Alman ustalarında, diğer taraftan İtalya'da Rafael'den önceki ressamlarda buldular. Romantik resim diğer taraftan Alman millî efsaneleriyle halk şarkılarını canlandırarak, bunları

halka sevdirmiştir. Romantik resmin en ileri gelen ustaları Kuzey Almanya'da ciddî bir romantizm yaratan ve renk zevkini yeniden uyandıran **Runge** (ölümü 1810) ile **Friedrich** (Fridrih, ölümü 1840) olmuştur. Bunların yetişmesinde o zamanlar canlı bir sanat hayatı yaşatan Kopenhag Akademisinin büyük rolü vardır. Kendisi hemen hemen yalnız manzara ressamı idi. Onun resimlerinde, tabiatın ilkbahar pırıltısı, yaz sabahının sisli havası, çayırların ıslak parlaklığı, güneşin batışı ve sonbahar gibi değişik halleri, yepyeni bir görüşle karşımıza çıkıyor. **Dağda Haç** adlı manzarası, romantik resmi çok iyi canlandırır (res. 235). Burada manzara dolgun ve canlı bir şekilde gözümüzün önünde değil, uzaklardadır. Ban-

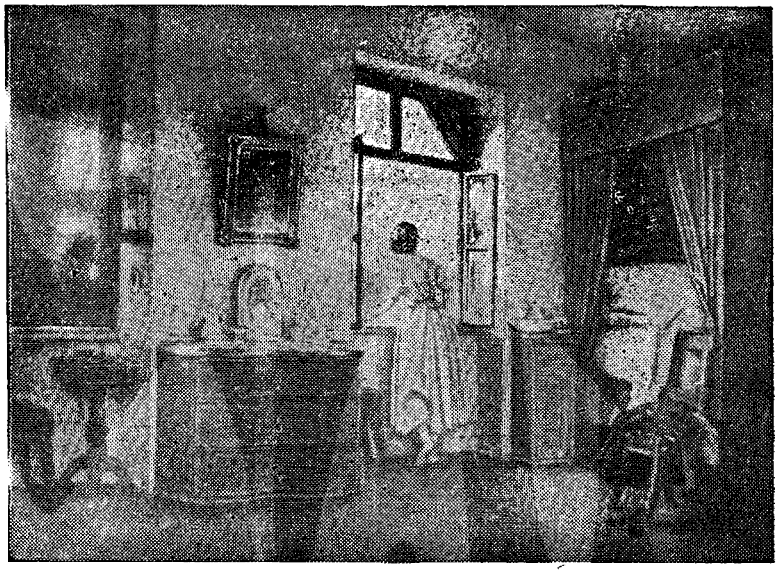
Res. 235 — Caspar David Friedrich: Dağda haç

zara gözle görünmüyor fakat doğan güneşin kızıllıkları bulutlar ve sisler arasından uzanan ışınlarla varlığını belli ediyor. Kendisini görmeden dağın arkasındaki ışınlar, bulutlar ve sis dalgaları ile varlığını duyduğumuz bu tabiat bir sır olarak kalıyor, ona karşı olan duygu bir ibadet haline gelip tepede bir haç yükseliyor.

Güney Almanya'daki ferah ve neşeli romantizmin tipik ressamı **Schwind** (Şvind) (1804 - 1871) Viyana'da doğmuş fakat Münich'te yaşamıştır. Viyana operası fresklerinde çok sevdiği Haydın, Mozart ve Schubert gibi müzisyenleri canlandırmıştır. Yağlıboya resmini sevmezdi, büyük tablolarında renkler sert ve karışık oluyordu. Çizmiş olduğu efsane resimleriyle Şvind Alman milletinin kalbine girmiştir. **Sabah Güneşi** adlı tablosunda göl kıyısında bir köy evinde kendi kızını, sabah erken yataktan kalkmış pencereden dışarısını seyrederken canlandırmıştır (res. 236). Pencereden yeni doğan güneş altında yüksek dağ tepeleri gö-

ze çarpıyor. Açık pencerelerden güneş ışınlarının girişi ve oda içinde neşeli oyunları çok canlıdır.

Perilerin dansı adlı diğer bir tablosunda ırmak kenarında sis dal-



Res. 236 — Schwind: Sabah güneşi

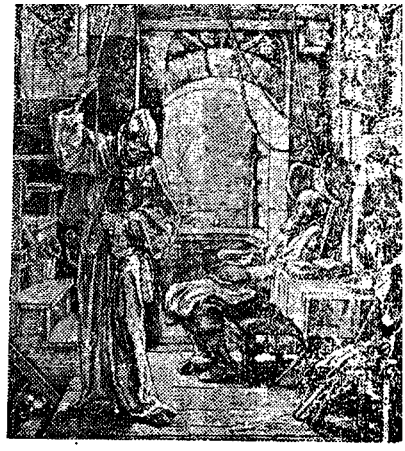
Res. 237 — Schwind : Perilerin dansı

gaları bir peri dansı haline geliyor (res. 237). Perilerden biri dansı bıra-

karak acele bir çiçek koparır. Perilerin çeşitli ve her biri başka güzellikte uçuşları ayrı bir şiirdir. Bunlar şair ressamın değişik buluşlarıdır.

Millî karakteri açık olarak görünen diğer bir ressam **Rihter** (ölümü 1884) olmuştur. Dresden'de doğup bir müddet Roma'da çalışmış, tabiat içinde insan kendisinin en önemli konusu olmuştur. **Korku Taşını Geçiş** ve **Sahildeki kayalığın adı** adlı eserleri Elbe nehri üzerinde bir kayık gezisini canlandırır (res. 238). Batan güneş Korku taşının yamaçlarını son ışıkları ile aydınlatıyor. Durgun nehir üzerinde kayık yavaşça ilerliyor, öne eğilmiş arp çalan ihtiyarın müziğini herkes kendine göre dinliyor. Sopasına dayanmış arkada duran erkek arp müziğinin derin etkisi altında kalmıştır. Elbe nehri boyunca uzanan tepeleri ve Korku taşını seyrediyor. Manzaranın güzelliği derinleşmiştir. Siyah beyaz haliyle bu tablo soğuk renkli orijinalden daha iyi bir etki yapıyor. Fakat bunda bile suyun sert görünüşü gibi aksaklıklar göze çarpar. Bununla beraber o zamanki Almanya'nın kayalar, harabeler, nehirler ve arp sesleri ile romantik havasını hiç kimse bundan daha doğru aksettirmemiştir. Rihter birçok hikâyeleri, çocuk kitaplarını, takvimleri, şiirleri şarkı ve efsaneleri resimlerle süslemiş ve canlandırmıştır.

Res. 238 — Rihter : Korku taşı



Res. 239 — Retèl : Ölüm çanı

Düsseldorf şehri romantik resmin ikinci bir merkezi olmuştur. Buradaki ressamlar arasında en çok **Retèl** dikkati çeker. Kendisi aynı zamanda gravürcüdür. Büyük Fredrik'in hayatından tarihî freskler, **Anibal'in Alpleri geçişi**, suluboya resimleri ve **Ölülerin dansı** en önemli eserleridir. Genç yaşında çıldırarak ölen (1859) Retèl'in, ölümü dost olarak gösteren eserleri ondokuzuncu yüzyılın en tanınmış gravürleridir. Bunlardan **Ölüm çanı** adlı gravür ihtiyar çancıyı sessiz kulesinde, yor-

gunluk ve zahmetle dolu uzun bir hayattan sonra koltuğunda rahat bir uykuya dalmış olarak gösteriyor (res. 239). Bu anda ölüm içeri girip çanını çalarak ona sonunun geldiğini haber veriyor. Bu ihtiyar hayatı boyunca kaç kişi için şikâyet dolu ölüm çanları çalmıştır.

Romantizm önce İngiltere'de başlamış fakat orada resim sanatında hiç bir zaman Almanya'daki kadar yaratıcı olmamıştır.

Fransa'da da klâsisizmin yanında on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında romantizm gelişmiştir. Fakat Fransa'da romantizm Almanya'dan çok farklı yollar aramıştır. Bu ya daha ziyade romantizme çalan bir rokoko veya klâsisizmi yükselten bir renk parlayışıdır, Fransızlar kendi memleketlerindeki romantizmin öncüsü olarak **Delacroix** (Dölakrua) (1799-1863)'yı görürler. Dölakrua, David'in sağlam çizgi ve desen resmine karşı rengi ön plâna almış ve Fransız renk sanatının ilk büyük üstadı olmuştur. Dölakrua tarihî konuları canlandırmıştır. **Dante'nin kayığı** tablosu Fransa'da romantizmin yolunu açar (res. 240). Dante Virjil ile bir-

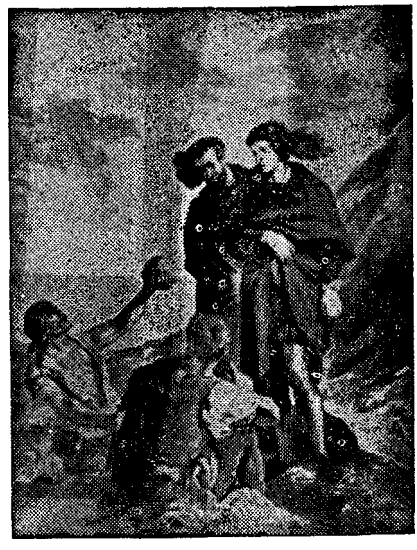
Res. 240 — Delacroix: Dante'nin kayığı

likte günahkârların cezalarını çektikleri sulardan geçmektedir. Kırmızı başlıklı Dante ve kırmızı elbiseli Virjil ayaktadır, kayıkçı güçlükle küreklere asılmaktadır. Çıplak vücutlu günahkârlar kayığa sarılıyor, dişleriyle kenarlarını ısırıp yeniden yuvarlanıyorlar. Dante dehşetle sağ elini kaldırıyor. Virjil insanî duyguların ötesine ulaşmıştır. Resim o kadar kuvvetli değildir. Işık gölge yerine canlı renkler esas olmuş, konturlar erimiştir.

En önemli eseri **Hürriyet** tablosudur (res. 241). Burada Hürriyet yarıçıplak genç ve güzel bir kadın, başında başlık, sol elinde süngü, sağ elinde 3 renkli Fransız bayrağı, halkı çarpışmaya sürüklüyor. Yanında genç bir çocuk tabancalarını savuruyor. Olgun bir erkek kuvvetini canlandıran silindir şapkalı erkek ihtirasla silâhına sarılıyor. Resimde sürükleyici bir kuvvet vardır, âdeta Fransız millî marşı **marseyyez** du-

yuluyor gibidir. Rubens'i andıran bir görünüş vardır ve renkler de Rubens'deki kadar ateşlidir.

Res. 241 — Delacroix: Hürriyet



Res. 242 — Delacroix: Hamlet ve mezarı

Mezarcı ile Hamlet tablosunda mezarcı dehşet içinde kalan Hamlet'e mezardan bir kafatası uzatıyor (res. 242). Onu sanki «Bu kafatası kı-

ralın soytarısı Yorik'in başıdır» derken duyar gibi oluyoruz. Fransa'da romantizm klâsisizmle birbirine karışıp bazan biri bazan diğeri üstün gelerek realizme kadar sürmüştür.

Romantizmin en büyük önemi eskiden kalma sanat eserlerine ve anıtlara karşı geniş bir ilginin uyanmasını sağlamış olmasıdır.

İNGİLİZ SANATI

Millî bir İngiliz üslûbu halinde gelişen Gotik sanatı on altıncı yüzyıl sonuna kadar yabancı etkilerden uzak olarak sürüp gitmiştir. Ancak bundan sonra Rönesans sanatı gelerek 1700 yıllarında Londra'da Sen Pol katedrali ile en mağrur eserini veriyor. Klâsisizm cereyanı da İngiltere'de nispeten az yayılmıştır. Zira optik üslûp İngilizlerin kalbine kadar girmişti. XIX. yüzyılın en büyük abidesi **Berry** tarafından 1831 den sonra Gotik üslûbunda yapılan **Parlamento binası**'dır. Uzun bir dik dörtgen halinde geniş bir alanı kaplayan bina o kadar büyüktür ki, ilk bakışta mimarî birlik kayboluyor gibidir. Kuleler de bina parçalarını birbirine bağlama ödevini yerine getiremiyorlar. Aşırı uzunluktan cephelerin yüksekliği bile belli olmuyor. Buna rağmen bina, bütün haliyle unutulmaz bir etki yaratmaktadır.

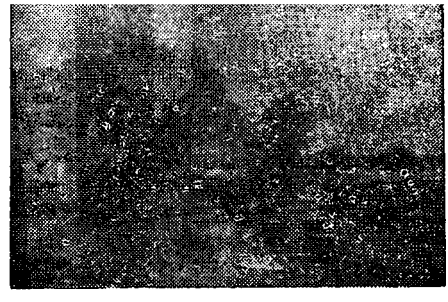
Resimde portreci olarak evvelâ yabancı ressamları (Holbayn, Van Dayk gibi) kullanan İngiltere onsekizinci yüzyılda bağımsız bir resim sanatı meydana getirmiştir. Bu çağın İngiliz ressamlığını **Hogart, Reynolds** ve **Gainsborough** (Geynsboru) adında üç ressam geliştirmiştir. Hollanda sanatı ve Fransız sanatının etkileri bunların eserlerinde çok açıktır. Reynolds, Tizian'ın Rubens'e kadar eski üstadların eserlerinin ölmez güzelliğini bilerek resmetmiştir. Bununla beraber eserlerinde gerçeği ayıran yeni burjuva devrinin insanlarını aksettiren bir hava vardır. Reynolds bütün kuvvetini devrinin insanlarını canlandırmağa sarfediyor. Esasen her üç ressam portre alanında birleşmektedirler. Bu üç ressama bağlanan diğerleri İngiliz sanatının şöhretini devam ettiriyorlar. Sıcak tabiat görüşlerine ve gerçeğe dayanan bu tarz resimlerle Avrupa'ya ateşleyici örnekler vermiş olmakla beraber, manzara resmi alanındaki yaratıcı çalışmalar yanında bunlar sönük kalır.

Manzara alanında çalışan ikinci derecedeki ressamların bazıları Fransızlara, bazıları Hollandalılara bakarak yollarını bulmuşlardır. **John Constable** (Con Konstıbıl) (ölümü 1837) Ruysdal'ın modern bir talebesi olarak işe başlıyor. Babasının değirmenlerinde göklerin, bulutların, rüzgâr ve havanın büyük değişikliklerini öğrenmişti. Londra akademisine alışamayarak tekrar memleketine dönüp değirmenlerinde çalışkan bir yalnızlık hayatı sürüyor, tabiî İngiliz manzarasının güzelliğini görüyor.

O zamana kadar hâkim olan kahverengi yerine açık yeşil, parlak gri, zarif mavi, mat ve gümüşî gibi yeni ve zengin renklerle eserlerinde modern empresyonizmin kurucularından biri olarak görülmektedir. Işık etkisiyle çizgiler sağlamlığını kaybediyor, konturlar eriyor.

Constable'ın en büyük keşfi gökyüzüdür. İlk defa olarak onda ışıkla dolu hava ve gökyüzü gerçek önemiyle görünür. İngiltere'nin sisi ve yağmuru bol havalarını alarak, bunlarda ışık - gölge özelliklerini daha iyi göstermiştir. Çok defa resimlerinin alt kenarında bir orman veya yeşil ağaç grupları görünerek göğe akseder. Fakat bütün manzarayı kavrayan hava bunları eskiden bilinmeyen bir iç hayatla doldurmaktadır. Yepyeni bir aydınlık, tazelik ve hareket, onun resimleriyle gelen dâhice buluşlardır. Constable renkleri daha canlı göstermek için rengi her tarafa yayacak yerde küçük ve kalın benekler halinde yerleştiriyor. Tablolarından birine elimizi sürersek pütürler sezeriz. Constable bu tekniğin bütün tabloyu aydınlattığını gördü. Daha önce meselâ gökyüzünü aydınlık gösterebilmek için bütün diğer renklerin olduğundan koyu görünmesi gerekiyordu. Eski usulde yeşil bir çayırı resmederken kullanılan bütün boya yeşildi. Constable ise çayırı resmederken yeşil, mavi ve sarı renkte küçük noktaları yanyana getiriyordu. Fakat bu resimlere karşıdan bakınca onun çayırları daha canlı bir yeşillikte görünür. Ancak çok yakından bakılırsa çeşitli renkte noktalar belli olur (res. 243).

Res. 243 — Constable (Konstıbıl) : Manzara



Res. 244 — Constable (Konstıbıl) : Arabanın dereden geçişi

Arabanın dereden geçişi tablosu 1824 de Paris'te gösterilince Constable hemen meşhur olmuştur (res. 244). Bu basit bir köy sahnesini ve dereden geçen bir arabayı canlandırıyor. Arkada çayırlar üzerinde batan güneşin parlak ışıkları, yürüyen bulutlar, derenin kıvrılışı ve soldaki değirmen nasıl bir çekingenlik ve sadelikle resmedilmiştir. Ressamın samimîliği ve tabiatı olduğu gibi gösterme heyecanı her tarafta sezili-

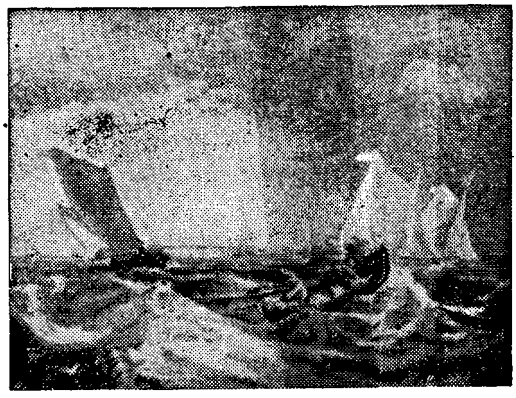
yor. Constable'e kadar İngiliz manzara ressamlığının gelişmesinde sulu boya resmi önemli bir rol oynamıştı. Constable'in sanatı Avrupa manzara resmi için çok canlandırıcı bir rol oynamıştır. Bu dâhi ressam zamanında anlaşılamamış, sefalet içinde ölmüştür.

Bonington da (1801 - 1828) resme suluboyadan başladı, çocukluğunda Fransa'ya gelerek orada çalıştı. Suluboya resimleri bir İngiliz yeniliği olarak Paris'te bütün sanatçıları bilhassa genç Dölakrua'yı âdeta büyülemiştir. Fransa'da yaptığı manzaralarda Konstıbıl'ın ruhu hâkimdir. Genç ölmesine rağmen İngiliz manzara resmini Fransa'ya götürmek gibi önemli bir işi başarmıştır.

Turner (Törner) (ölümü 1851) bu sanatkârların ve üstadların yanında efsanevî bir görünüştür. Bu ışık dehâsının yanında bütün diğerleri sönük kalır. Londra **Tate** (Teyt) galerisinde onun eserleri önünde duranlar inanılmaz bir sanat olayı ile karşı karşıya kalırlar. Güneşin bütün sihirli ve parlak renkleri aşağıya inmiş gibidir. Dünya üzerine ışık boşanıyor, mekânı aydınlatıyor, konturları eritiyor. Burada görülen yenilik o kadar anî ve şaşırtıcı idi ki, ölümünden senelerce sonra bile ancak millî galerinin bodrumlarında ambalaj halinde kalabilmiştir.

Modern manzara resminin öncüleri olan Törner ve Konstıbıl, manzara atmosferinin çizgilerden ziyade bunların etrafında oynayan ışıklarda olduğunu anlamışlardır. Bu sebeple ışık etkisinin renklerle gösterilmesi çizgi ve kompozisyonun mimarî kanunlardan daha önemli idi. Törner daha romantik ve daha orijinal bir ressamdır. Kendisi yeni ve daha belirli bir tabiat görüşünün yolunu açmıştır. Sihirli bir beyazı esas renk olarak kullanıyor, bunun üzerinde sarı, kırmızı ve siyah, garip pırıltılar halinde periler ülkesinin bütün renkleri ile İngiltere'nin sisli havasını gözlerimiz önünde canlandırıyor. Törner aynı zamanda en iyi deniz ressamı idi. Fırtınalı, yağmurlu, güneşli havalarda uzun uzun denizi inceleyip öyle resmini yapıyordu. Bir gün kendini sağlamca bir geminin direğine bağlatarak fırtınalı bir havada denize açılmış, fırtına içinde denizi görmüştür. Törner'in iki tablosu gerek sanatkâr, gerekse denizci millet için karakteristiktir. Renksiz fotoğraflar asıl tablonun ancak sönük birer kopyasıdır. Fakat buna rağmen büyük bir tabiîlik ve aynı derecede büyük bir ihtiras etkisi bırakıyorlar. Denizle rüzgârın birbiriyle şiddetli mücadelesi görülüyor. Bulutlarla kaplı gökyüzü ve dalgalarla kabarmış deniz üzerinde çalkalanan gemiler ve kayıklar, dalgalar arasında kaybolma tehlikesi ile çarpışmaktadır (res. 245). Onun en tanınmış tablolarından biri **Têmeraire** (Temerer) adındaki harp gemisinin son seferini canlandırır. Bir daha kullanılamayacak kadar eskimiş olan bu mağrur gemi topları alındıktan sonra batırılmak üzere bir römorkör-

le çekilip götürülürken görülüyor (res. 246). Güneşin son ışıkları kaybolurken gemi de son seferine çıkıyor. Güneş limanın sularını parlak ışıklarıyle aydınlatıyor. Bu renksiz fotoğrafta bile Törner'in parlak renkli ve sihirli ışıkları ile güneşin batışını nasıl canlandırdığı belli olmaktadır. Deniz bütün resmin ancak dörtte biri kadar yer kapıyor. Buna rağmen



Res. 245 — Turner : Fırtına

Res. 246 — Turner: Temerer harp gemisinin sonu

genişlik ölçülemez gibidir. Ufuk çok derindir, böylece gökyüzü hemen hemen sonsuzluğa kadar açılıyor ve burada ışık ve güneşten ibaret bir hayat doğuyor. Törner'in en büyük arzusu güneşi tablolarında bütün ihtişam ve güzelliği ile aksettirmek olmuştur.

Fransa'da realizm : Fransızlaşmış olan Bonington suluboya resimlerinde bir kısmını Paris'te 1822'de sergilediği zaman, bazı İngiliz ressamlarını da birlikte getirmişti. Fakat iki sene sonra modern manzara res-

minin büyük kâşifi Constable da birkaç resimle Paris'te göründü. Onunla aynı yolda yürüyen diğer önemli ressamlar da gelmişti. Bu ressamları gören genç Fransızların sanki birdenbire gözleri açıldı. Modern manzara resminin büyük çağı böylece başlıyordu. Bu, sanat anlayışında bütün dünyada bir değişme halinde kendini gösterecekti. Burada görülen yenilik tabiatla evvelki yüzyılların asla tanımadığı şekilde bir münasebetti. Büyük şehirlerin ve endüstrinin doğduğu bu devirde, çok defa Allahın henüz dokunulmamış olan saf dünyasına, tabiata karşı ihtiraslı bir yakınlaşmaya işaret edilmiştir. Dar evlere kapanmış olan kültürlü insan kuvvetli bir duygu ile tabiatı arıyor. Yeni nesil tabiata hayranlıkta bir nevi ibadetle daha yüksek ve zengin bir hayat duygusuna vardığını düşünüyordu. Artık manzara resmi doğrudan doğruya sanatçının bir ruh hali olup seyircinin ruhunu da sürüklemektedir. Paris civarında Fontenblö ormanı kenarında küçük bir köy olan Barbizon'a resim yapmağa gittiklerinden kendilerine Barbizon ressamları denilen altı ressamın eserlerinde bu yenilik en büyük ifadesini bulmuştur. **Rousseau** (Russo) (ölümü 1867) grupun en kuvvetli ressamı olup tabiatın sağlam ve kuvvetli şekillerini aramıştır. Onun asıl şöhreti ağaçlardır. Resimlerinde ağaçlar efsanevî şahsiyetler gibi duruyorlar. Boğumlu dalları, hışırdayan yaprakları, ince dalların karışıklığı, büyük gövde, hepsi özel bir hayat eseri gösteriyor. Bir ağacın yapısını Russo'dan daha iyi ve derin kavrayan bir ressam yoktur denilebilir. Russo her şeyden önce ormanın ressamı ve yaşlı meşe ağaçlarının portrecisi idi.

Barbizon'un realistleri arasında **Corot** (Koro) (ölümü 1875) asîl ruhlu, hayatında tek gayesi iyilik etmek olan bir ressamdı. Koro'nun adı en duygulu bir şiirin sihriyle dolmuş manzaralarla beraberdir. Çam ve kavak ağaçlarını, söğütlerin taze yapraklarını, ilkbahar havasında, güzel kokulu sabah havasında ve rüyalı akşamlarda kımıldarken gösterir. Akşam güneşinin son ışıkları çekilip her şey bir hayal haline geldiği zaman, onun tablolarında canlanır. Yapraklarını taşıyamayacak kadar ince zarif ağaçları seviyor ve bunları öne doğru eğilmiş kitle halinde yapraklarla resmediyordu. Aynı zamanda manzaralarını mesut insanlarla doldurmayı seviyordu. Koro bütün devirlerin en içli manzara ressamı ve on dokuzuncu yüzyılın en büyüğü idi. Koro'nun tabloları ilk bakışta sihirli bir kuvvetle seyirciyi çekerler ve bir daha bırakamazlar. Renksiz resimler orijinallerin sihrini ancak kısmen aksettirebiliyorlar (res. 247).

Modern manzara resmi Londra ve Paris gibi büyük şehirlerin çocukları olan Törner, Konstıbıl, Russo ve Koro tarafından canlandırılmıştır. Böylece yüksek bir tabiat sevgisi uyandırmak için tabiata büyük bir hasret duymak ve hasreti duymak için de büyük modern şehirlerin taştan manzarası içinde yaşamak lâzımdı.

Millet (Mile) (ölümü 1875) sanatta modern köylü ve işçi dünyasının büyük kâşifidir. Kendisi de köylü idi. Onun insanları, elbiseleri güneşten ve ıstıraptan kavrulmuş çehreleriyle tamamen gerçeğe uygundur, sonsuzluğa uzanır gibi görünen tarlaları, çayırları, ciddî çalışmalarının sahneleridir. Tablolarında tabiatla insan arasında derin panteist bir münasebet vardır. İnsan, üzerinde durduğu ve sürdüğü toprağın bir parçası gibi görünüyor. **Angelus** adlı tablosu en iyi eseri olmamakla beraber çok tanınmıştır (res. 248). Burada bir köylü ile karısı bütün gün tarlada

Res. 247 — Corot: Manzara

Res. 248 — Millet: Angelus

patates çıkarmışlardır. Birden kilisede akşam çanı çalınarak dua zamanını haber veriyor. Her ikisi ellerini kavuşturup hafifçe yere eğilerek dua ediyorlar. Sessiz tabiat içerisinde bu iki insan olduklarından çok daha büyük görünüyorlar. Tabiat bunların etrafını çeviriyor. Erkek karşıdan, kadın profilden gösterilerek ufka aksettirilmiştir. Akşam güneşi gökyüzünü altın ışıklara boğuyor. Mile melankolik akşam saatlerini, güneşin son ışıklarının çekilmesini çok seviyordu. **Başak toplayan kadınlar** tablosu tane tane kendi ekmeklerini toplayan köylü kadınları gösteriyor (res. 249). Ufuk oldukça yüksek, resmin üçte ikisi toprak, üçte biri gökyüzüdür. Toprak geniş bir tarlayı gösteriyor, üzerinde büyük ekin yığınları, çalışan insanlar ve sağda bir süvari var. Bunlar hep küçük şekiller halindedir. Buna karşılık başak toplayan kadınlar resmin ön planında sanki anıtsal gölgeler gibi yeryüzünden yukarıya kaldırılmışlardır. Bununla beraber köylünün çalışma ritmi bütün karakteri ile çok kuvvetli bir şekilde canlandırılmıştır. Mile bu resimde yalnız figür ressamı değil, manzara ressamı olarak da dikkati çeker. Manzarayı insanla birlikte resmediyor, çünkü onları birlikte görüyor, hissediyor ve kendinde yaşıyor. Bugün hangi resim sergisini gezsek sık sık çift süren, eken, hasat eden

yani çalışan çiftçiyi görürüz. Bu çok yayılmış resmin yaratıcısının Mile olduğunu düşünmek onun önemini anlatabilir.

Res. 249 — Millet: Başak toplayan kadınlar

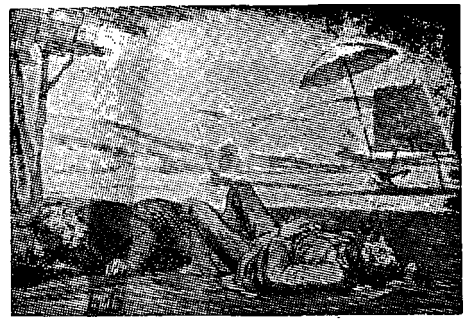
Barbizon ressamlarından her biri kendi alanında büyük sanatçı olmakla beraber Mile'nin yanında çok geride kalırlar. Buna karşılık Mile'den beş yaş daha küçük olan **Courbet** (Kurbe) (ölümü 1877) çığır açan bir sanatçı olarak onun karşısına çıkmaktadır. Kurbe modern realizmin babası sayılır. Ağır gündelik çalışmaları içinde köylü ve işçileri hiç kimse onun kadar gerçek ve canlı olarak resmetmemiştir. Kendisi resimden görülebilen ve dokunulabilen şeylerin canlandırılmasından başka bir şey beklemiyordu. Eşyanın yalnız renkli görünüşünü asıl tutarak, bunu kendi mizacına göre resme geçirmek istemiştir. Resimleri çizgiden çok renk bakımından işliyordu. **Taş kırıcılar** tablosunda eski elbiseler içerisinde yüzleri güneşten ve çalışmaktan sertleşmiş iki taşçı hemen hemen bütün resmi doldurmaktadır. Toprak ve gökyüzü olarak pek az şey görünüyor. Yakıcı bir sıcak altında taşçılar ağır işlerini yaparken inanılmaz bir realizmle canlandırılmıştır (res. 250). Mile'nin tablolarında belli olan her çeşit şiir anlamı kaybolmuş, her şey olduğu gibi gerçeğe tam uygunlukla gösterilmiştir. **Bonjur Mösyö Courbet** adlı seyahat kıyafetiyle resim yapmağa giderken iki kişi tarafından selâmlanmasını canlandıran tablosunda Empresyonizmin öncüsü olarak görünür (res. 251). Hava ve ışık problemini kesin olarak ele almış ve **Manet** (Mane)'ye yol açmıştır.

Fransa'da Realizmin öncülerinden biri de **Daumier** (Honore Domye) (1810 - 1879) olmuştur. Ressam ve çizgici olan Domye'ye karikatürün Mikelancelo'su denir ki, doğrudur. Karikatürlerinde hâkimler, avukatlar, siyaset adamları yanında Paris kaldırımlarını çiğneyen her çeşit insanı

Res. 250 — Courbet : Taş kıranlar

ele almıştır. Karikatür onun elinde gündelik bir iş olmaktan çıkarak çağdaş tarihin anıtsal bir tasviri haline geliyor, karakteristik tarafların mübalâğalandırılması bunlara garip bir çekici kuvvet vermektedir. Aynı büyük hareket ritmi tablolarında da yaşar. Geniş ve kuvvetli çizgilerle yarı karanlıklar içinde kuvvetli ışıklarla, resmindeki figürlerin karakteristik taraflarını kuvvetli ışıklarla, resmindeki figürlerin karakteristik taraflarını kuvvetlendiriyor. Mahkeme salonu, sokak, ressam atelyesi, tren, tiyatro ve sirkten alınma sahneler hepsi bir daha erişilmeyecek bir kuvvetle canlandırılmıştır. Mile'nin Domye'den birçok şeyler öğrenmiş olduğu bugün anlaşılmış bulunmaktadır. Gündelik hayatın basit olayları Domye'de derin bir iç kuvvetle doldurulmuştur (res. 252).

Res. 251 — Courbet: Günaydın Mösyö Courbet



Res. 252 — Daumier: Manzara ressamları iş başında

Empresyonizm. — Ondokuzuncu yüzyıl sonunda Fransa'da doğmuş ve buradan diğer Avrupa memleketlerine yayılmıştır. İsim, **Monet** (Mo-

ne'nin 1874'te Paris'te sergiye koyduğu Empresyon (duyuş-intiba) adındaki bir tablosundan gelmektedir. Empresyonistler sanatçının tabiat önündeki bağımsızlığı konusunda son ve kesin adını atmışlardır. Bunlar tabiattan edinilen empresyonu resmetmek istiyorlardı. Empresyonizm şekilci resme, sunî ışıklarla atelye resmine ve bunlarla ilgili olarak koyu renklere, konunun iyice belirttiği tarihî ve günlük hayata ait resimlere karşı bir tepkidir. Eşya yapısına göre olduğu gibi değil, resim yapıldığı anda görüldüğü gibi resmediliyor. Daima gün ışığı altında renk zenginliği ve parlak güneş ışığı arandığından atelye resmi yerine açık hava resmi geliyor. Bu hal renklerin de açılmasını doğuruyor, siyah, kahve ve külrengi kayboluyor. Genç Emil Zola «Bizim ihtiyacımız olan şey güneştir, açık havadır, aydınlık ve yeni bir resimdir. Güneş içeriye girmeli ve eşya parlak gün ışığında nasıl görünüyorsa öyle gösterilmelidir» diyordu.

Res. 253 — Manet: İyi bira

Genç ressamlar çevresinde bu cereyanlar uyanmağa başlamıştı. Bunların rehberi ve Empresyonizmin kurucusu **Manet** (Elvar Mane)'dir. Büyük Venedik ressamlarını ve İspanyolları (Velaskez) inceleyerek çalışmalarına başlamıştır. Uzun araştırmalarla ışığın madde üzerindeki renk etkisini nasıl değiştirdiğini tespit etmek istemiştir. Serbest ışığın bütün güzelliği ve dolgunluğu onda ilk defa 1870 de yaptığı bir tabloda görülmeğe başlar Paris'te yaşayan bir İtalyan ressam arkadaşını ailesi ile birlikte

sayfiyesinin bahçesinde gösteren bir tablo, güneşin kuvvetini, tabiat ve insanlar üzerindeki renk etkilerini gösteren ilk eseridir. Bundan sonra birçok manzara araştırmalarında ışığın güzelliklerini ve tabiatta, dalgalanan havanın etkisi altında, renklerin ince nüanslarını belirtmeğe çalışarak yepyeni bir resim tarzı ile bunları canlandırmıştır. Eserleri çok defa şiddetli protestolarla karşılanmıştır. Manet bunlara aldırmadan bu güç yolda ilerledi. **İyi bira** adlı tablosu kahvede birasını ve piposunu içen sakallı bir adamı canlandırıyor (res. 253). Kahvenin dumanlı havasında yüzünün ve ellerinin parlak cildi, ileri fırlamış göbeği, bira bardağı ve kumaşlar üzerinde titreyen ışık etkileri göründüğü andaki gibi belirtilmiştir.

Res. 255 — Manet : Foli Berjer Barı

Res. 254 — Manet : Flüt çalan çocuk

Flüt çalan çocuk, Mane'nin en güzel buluşlarından biridir. Sanki bir esquise (taslak) gibi görünüyor (res. 254). Ceket koyu mavi, pantalon kırmızı olarak hemen hemen aynı ışık altında görülmüştür, yüz, omuz kordelası ve getrler için de aynı şey söylenebilir. Gri fon üzerinde bu çocuğun silüeti düz bir resim, bir levha gibi kesilmiştir. Arkada hiç bir şey yoktur, hattâ boş bir mekânın varlığına işaret bile edilmemiştir. İnsan ayakların gölgesi nereye düşüyor diye kendi kendine soruyor. Simsiyah konturlar, renk sınırlarını birbirinden ayırıyorlar. Mane'nin geniş renk yüzeylerini çok koyu gölge şeritleri veya konturlarla birbirinden ayıran resim tarzı akademi çalışmalarına çok aykırı geldiğinden şiddetli protestolara uğramıştır. Bu **flüt çalan çocuk** tablosu (1866) renkleri bir tarafa

bırakılırsa hemen hemen Fovların (1905) bir resmi olarak görülebilir. Mane'nin araştırmakta olduğu birçok şeyleri onu devam ettiren saf Empresyonistler olgunlaştırmış ve zenginleştirmişlerdir. **Foli Berjer** tablosunda (res. 255) yenilik arkadaki çok geniş aynaya salonun, kalabalığın, havagazı lambalarının, servis yapan kızın sırtının ve konuştuğu adamın hep birden aksetmesidir. Mane bu ferahlık verici tablosunu ömrünün son yıllarında 1881 de yapmıştır. Burada bir an'ın intibaını aynadaki hayallerle birlikte mümkün olduğu kadar doğrudan doğruya resme geçirmek istiyordu. Acele fırça vuruşlarıyle sahneyi hayatla dolu ve olduğuna yakın bir şekilde canlandırmıştır. Biraz mat renkler gözönüne alınmazsa tabloda genel olarak tam Empresyonist bir sanat görüşü ile karşılaşıyoruz.

Res. 256 — Monet : Rouen katedrali

Res. 257 — Degas : Ütü yapan kadınlar

Mane ile birlikte mücadele eden ve adı ona benzeyen bir Empresyonist ressam **Claude Monet** (Klod Mone)'dir. Yanyana duran iki ot yığınının onbeş tablosunu yaparak günün ve mevsimlerin sonsuz ışık değişikliklerini incelemeyi başarmıştır. Fransa'daki en güzel gotik katedrallerden birinin cephesinin (Rouen katedrali) günün çeşitli saatlerine göre yirmi tablosunu yapmış ve bunların hepsi de birbirinden farklı tablolar olmuştur. Bu şekillerin belirsizliği ve karışıklığı bizi şaşırtır (res. 256). Londra köprülerinin, güneş, yağmur ve sis altında yapılmış çeşitli tab-

loları onun diğer araştırmalarını gösterir. Mone modern şehrin sokak, köprü ve istasyonlarının çekici taraflarını aramıştır.

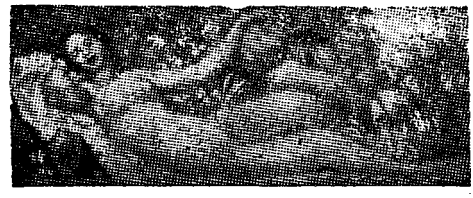
Empresyonistlerden önce ressamlar bu çeşit araştırmaları düşünmediler, ışık altında bu rengin nasıl görünebileceğini aramıyorlardı. Gerçekte siyah bir at veya sarı bir ot yığını her zaman aynı renkte değildir, ışığa göre değişir. Siyah bir at üzerine çarpan ışık onu yer yer mavi gösterebilir. Fakat atın mavi olmadığını bildiğimizden onun bazı ışıklar altında ne kadar mavi görünebildiğini farketmeyiz. Daha önce ressamlar gölgeleri daima siyah, kahve veya külrengi olarak göstermişlerdi. Fakat dikkatle bakınca gölgenin siyah, mavi, menekşe veya diğer renklerle görünebilmesi mümkündür. Mone ışığı ve canlı renkleri belirtmek için boyayı küçük noktalar ve çizgiler halinde tuval üzerine yerleştiriyor ve böylece renkler daha parlak, hemen hemen güneş ışınları gibi görünüyordu. Böyle tablolar eski usulde yapılmış tablolardan çok farklı oluyordu. Mone bu yeni teknikle ressamın paletini görülmemiş bir şekilde zenginleştirmiştir. Empresyonizme başarı kazandıran ve Mone'nin etrafında toplanan diğer ressamlar arasında **Degas** (Döga) en garip olanıdır. Onda Japonların modern Fransızlar üzerindeki etkisi görülür. Resimleri âdeta enstantane fotoğrafları akla getirirler, bunlar sanki bir anda karton üzerinde belirtilmişlerdir. Fakat çok özel ve kaprisli bir sanatçı ruhu burada fotoğraf makinesinin yerini alıyor. Tablolarındaki kadın figürleri makyaj odasındaki güzelliklerden ziyade gündelik hayatları, hattâ çirkinlikleri ile göze çarparlar. Yıkanan, saçlarını düzelten, esniyerek ve isteksiz ütü yapan kadınlar, ilgisiz yüz hatları ile bale yapan kızlar ve at koşuları en çok ele aldığı konulardır (res. 257).

Pissarro ve Sisley Empresyonistlere katılmış olan diğer ressamlardır. Bu manzara ressamları Barbizon ustaları gibi tabiatı ruhsuzlaştırmadılar. Modern tabiat araştırıcısının keskin bakışları ile gözden geçirerek tabiatta daima enteresan noktalar buldular. Bunlar hayalle değil, duygu ve anlayışla çalışıyor, daima yeni ışık, güneş, hava ve renk problemleri arıyorlar. Bunlar için önemli olan konu değil, onun görünüşüdür. Sisley'in daha sonraki Fransız manzara ressamları üzerinde çok kuvvetli etkileri olmuştur.

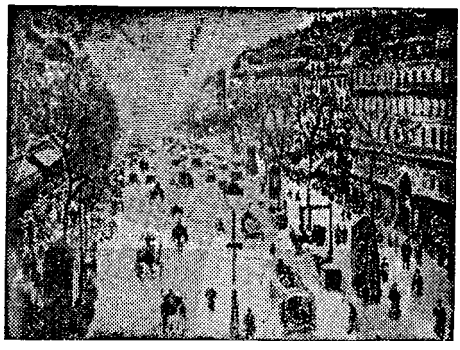
Pissarro'nun Paris bulvarını canlandıran erişilmez güzellikte tabloları modern şehir resimlerinin klasik örneği olup daima kaynayan büyük şehir hayatının sihirli havasının âdeta Japonlara uyan bir sanat görüşü ile yukarıdan bakarak inanılmaz bir ustalıkla kavramaktadır (res. 258). Bunun yanında çiftlikleri, bahçeleri, bereketli ovaları ve küçük köyleri ile Normandi manzaraları en çok sevdiği ve resmettiği şeylerdir

Mone gibi Pissarro da Londra'da kalmış, Törner'in cüretli ışık ve renk dünyasından ilhamlar almıştır.

Mone'nin etrafında toplanan Empresyonistlerden biri de **Renoir** (Rönuar) olmuştur. O da bir ışık şairidir. Tiyatroda, sahnede, localarda, geceleri balo salonlarında karışık ışık oyunlarını araştırdı. Bütün hayatı kadın güzelliğine bakmakla geçmiştir. Daima tekrarladığı yuvarlak pembe yüzlü, çekik koket burunlu, parlak sarı saçlı kadın resimleri çok karakteristiktir. Sonraları tamamen hâkim olan pembe renk ile eserlerinde açık mavi, gri ve soluk sarı nüansları eşsiz bir armoni yaratmaktadır. Döga'nın aksine Rönuar lüksü ve güzelliği seven ve arayan bir mizaca sahipti (res. 259).



Res. 259 — Renoir: Kaynak



Res. 258 — Pissarro: Paris bulvarı

Empresyonizmin mübalâğalı bir şekli olan Neo-empresyonizm veya Puvantilizmin 1885 tarihlerinde doğmuş olan **Seurat** (Söra) ve **Signac** (Sinyak) asıl temsilcileridir. Bunlar sadece birbirine karışmamış renkleri nokta veya virgül halinde yanyana getirerek her şeyi optik görünüşe bırakıyorlardı. Titiz bir itina ile yanyana getirdikleri noktalar ve çok küçük karelerin durgunluğu hiç bir zaman aşılamamıştır. Bu mozaik metodu asıl gaye olarak görüldüğünden gerçek resim etkisi ikinci plânda kalmıştır (res. 260).

Heykelcilikte de Empresyonizmden bahsedilir ve bunun temsilcisi olarak **Rodin** (Roden) gösterilir. Roden Fransa'nın en büyük heykelcisi olup eserlerinde sanki cildin altında canlı bir hayat yaratmaktadır. İnanılmaz derecede kuvvetli bir teknikle mermer ve tuncu canlandırmasını biliyordu. Heykellerinde her adale, her sinir kaynaşan bir hayatla doludur. Canlı bir kuvvet ve vahşî bir ihtirasla dolu nefis mermer işçiliği ve isabetli anatomi araştırmaları ile onun orijinal üslûbu hemen kendini belli eder.

Çok tanınmış eserlerinden biri **Düşünen Adam** heykelidir. Kuvvetli

adaleler düşüncenin ağırlığına uygundur. Dikkat hali bütün vücudun katılmış olduğu bir gayretle ifade edilmiştir. Derin anatomi bilgisi bütün vücut ve adalelerin işlenişinde kendini belli eder. Kollar ve bacaklarda birbirini kesen diyagonal hatlar, vücudun kıvrılışları, yüzün çizgileri hep birlikte tam bir düşünce atmosferi yaratır. Figür yalnız başına bütün insanlardan uzakta bir kaya üzerine oturmuştur. İnsan ve tabiat beraberdir. İnsan sadece tabiatın bir parçasıdır. Heykel aşağıdan yukarıya bir piramit gibi yükseliyor. Her yönden uzanan birçok diyagonallerin ileri geri, sağa sola doğru hareketi ile bütün vücuttan âdeta hayat fışkırmaktadır. Erkek vücutlarındaki bu haşin kuvvet gösterisine karşılık kadın vücutlarında yumuşak hatlar ve akıcı şekillerle bunun tamamiyle zıddı olan etkilere varmaktadır (res. 261).

Res. 260 — Seurat (Söra): Sirk

Res. 261 — Rodin: Düşünen adam

Ekspresyonizm. — (Fransızca Expression «ifade» kelimesinden) yirminci yüzyıldan önce resimde başlayıp sonra heykel sanatını içine alan edebiyat ve müzikte de paralel görünüşleri olan sanat üslûbudur. Ondokuzuncu yüzyılın sonuna giden ilk başlangıcında **Cezanne**'la birlikte **Gogen**, Hollandalı **Van Gogh**, Norveçli **Munch** ve İsviçreli **Hodler** Empresyonizme bir tepki olan bu cereyanın temsilcilerdir.

1906 da ölen Sezan'ın ilk tanınan eserleri natur mort resimleri, beyaz bir örtü veya kahverengi bir masa üzerinde parlak ışıklı bir yığın

elma, portakal resimleri olmuştur. Burada tabiata karşı değişik bir bağımsızlıkla bambaşka tavır takınan bir ressam konuşuyordu. Aşağıdaki not bunu daha etraflıca açıklıyor (1).

Sezan'da renkler daha yüzeydedir ve bu yüzeyler dalgalanmalar halinde tabakalar meydana getiriyor. Yeşil, mavi, sarı ve mor gibi soğukça renkleri seviyordu. Onun resim tarziyle renkleri uzun yıllar boyunca bü-

Res. 262 — Cezanne (Sezan) : Natür mort

tün Avrupa resminde etkisini göstermiştir. Sezen Mone'nin ışıkla yaptığı şeyi renkle yapıyor. Eşya üzerinde her an değişen şeyi değil, eşyanın rengini vermek istiyor. Küçük renk benekleri yerine tekrar büyük ve kapalı yüzeyleri getirmiştir. Sezan'ın tablolarında renkler mücevher taşları gibi parlamaktadır. En doğru rengi bulamayacağını sanarak resimlerde zaman

(1) Sezan eşyayı gözün gördüğü şekilde resmeden ilk ressamdı. Halbuki ondan önceki ressamlar eşyayı gerçekte olduğu gibi göstermeğe çalışıyorlardı. Bunu bir misalle canlandırmak istersek: Ondan önce bir şarap şişesinin resmini yapan ressam bu şişenin yanlarını paralel olarak inen iki düz çizgi olarak gösteriyordu ki bu, fizik gerçeklere uygun ,doğru bir görüştü. Fakat bir cisim açık veya koyu bir ara zemin önünde durduğuna göre göze daha büyük veya daha küçük görünür. Kabul edelim ki bu şarap şişesi yer yer açıklı koyulu bir fon önünde duruyor. O zaman bu şişe göze bir incelmiş, bir kalınlaşmış halde görünecektir. Bunun için de artık konturların mantıkî olarak iki paralel çizgi ile değil, kırık hatlarla gösterilmesi zorunluğu doğar. Bunu bir cümle ile söylemek istersek, deneme ile bildiğimiz ve ölçülebilen gerçek gözle görülen gerçeğe uygun değildir. Sezan ise sadece göründüğü ve tıpkı görüldüğü şekilde resmetmeyi düşünüyordu. Bu yüzden aslında düz duran bir nesneyi optik aldanma denen olay yüzünden eğri görünce eğri olarak gösteriyor, beyaz olduğunu kesin olarak bildiği bir şey, etrafını çeviren renklerin kontrastı yüzünden mavi veya yeşil gibi görünürse onu da mavi veya yeşil olarak resmediyordu (res. 262).

Bir ovada, ırmak köprü, köy evleri, tarlalar, ormanlar ve tepelerden ibaret bir manzara karşısında bulunduğumuzu gözönüne getirelim. Burada bulunan şeylerin bir listesini yapmak ister ve o gözle bakarsak bütün detayları açıkça görürüz. Fakat manzarayı bütün olarak yani bir bakışta kavrarsak her şey birdenbire başka bir şekil alır. Az önce tarla ve orman şeridi gibi görünen yerler sa-

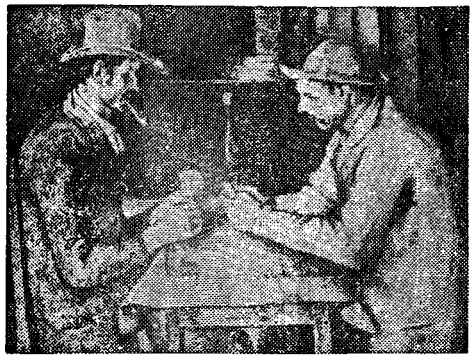
zaman bazı yerleri boş bırakırdı. Sezan manzara, natür mort ve inan resimleri yapmıştır (res. 264 - 265). Ancak ölümünden sonra onun önemi geniş ölçüde anlaşılabilmiştir.

Res. 263 — Cezanne: Natür mort

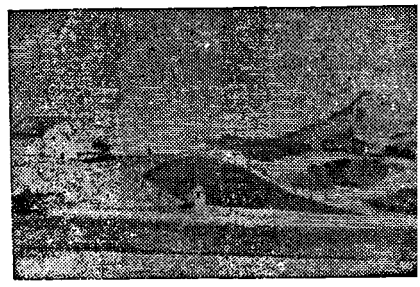
Van Gogh (1853 - 1890) Hollandalı olmakla beraber en iyi resimlerini Fransa'da yapmıştır. 37 senelik hayatından yalnız on yıl ressamlıkla geçti ve en kuvvetli eserlerini de bunun üç senesi içinde meydana getirdi. Zavallı Van Gogh genç yaşta delirerek tımarhaneye kaldırıldı, oradan çıkınca da bir kriz anında kalbine bir kurşun sıkarak hayatına son verdi. Kendisinin çok garip bir resim yapma tarzı vardı. Son eserlerinde çıldır-

dece belirsiz, karışık bir yeşil kitle etkisi bırakır. Dikkatle bakınca bütün detayları görünen evler de açık renk lekeler veya küpler gibi görünür. Bütün olarak kavramak isteyince birçok şeyler tamamen gözden kaybolur, diğer bazı şeyler de daha çok göze çarpar. Bir cümle ile anlatırsak genel tablo göze görünen birçok detayların bir araya getirilmesinden tamamen ayrı bir şeydir. Sezan ise bir görüşte kavranan şeyleri tabloda resmetmek istiyordu. Bu arada birçok şeyler ihmal etmiş ve bizim detaylara çevrilmiş bakışlarımızla gördüklerimizden başka türlü göstermişse bu keyfî bir görüş olmayıp sadece gözle görünen realiteye yaklaşmak arzusundan doğmuştur. Burada yaklaşmak diyoruz, çünkü hakikat o kadar karışıktır ki bunu tabloda tesbit etmek hemen hemen imkânsızdır. Sezan bunu biliyordu. Bir manzara veya bir insan şöyle dursun sadece bir elmayı bile tamamiyle gözün gördüğü şekilde resmetmenin imkânsızlığını anladığından hayatı boyunca bunun acısını çekmiştir. Fakat onun ebediyen varılması imkânsız hedeflere yaklaşmak yolundaki ihtiraslı ve ıstırap dolu kıvranmaları bize yeni bir sanat ülkesine doğru atılmış dev adımlar veya en büyük, en cüretli hamleler olarak görünür. Onda her şey olduğu gibi değil, bize göründüğü gibi akseder (res. 163).

ma belirtileri sezilir. Onun resimlerini bir gören bir daha unutamaz. Bunlarda her şey ebedîleşmiştir. Van Gogh eşyanın içine, ruhuna nüfuz edebileceğine inanıyordu. Cansız şeylerde bile hayat ve hareket hissetti. Güneşin hayat veren kuvvetini, toprağın nefesini, ağaç ve bitkilerin hareket

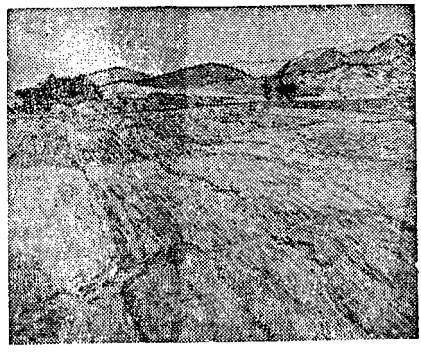


Res. 264 — Cezanne (Sezan) : Kart oynayanlar



Res. 265 — Cezanne (Sezan) : Manzara

ve ihtiraslarını dile getirmek istiyordu. Böylece çok canlı ve dolgun renklere ve hatlarında görülmemiş bir hayat kuvvetine erişmiştir. Sakin zamanlarında yaptığı eserler ihtişamlı mozaikler gibi tesir ederler. Manzara

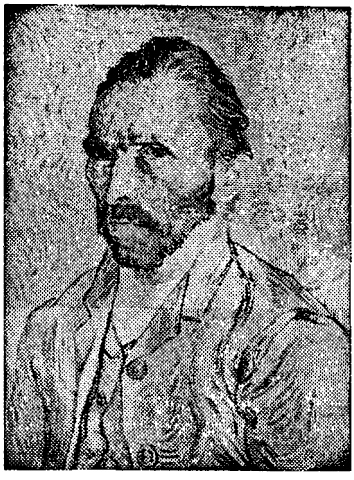


Res. 266 — Van Gogh: Manzara

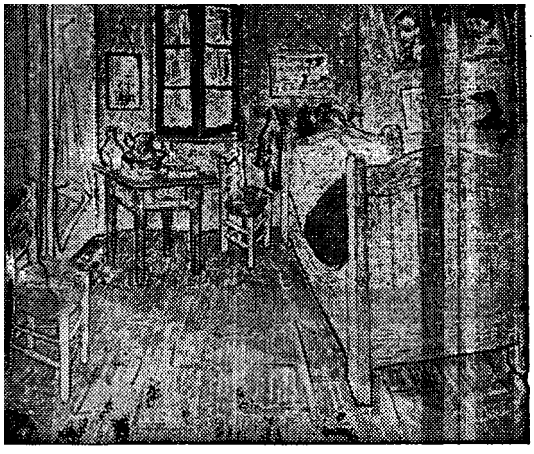
Res. 267 — Van Gogh: Ayçiçekleri

resimlerinde ovalar hareket ediyor ve arkaya doğru kaçıyor gibidir (res. 266). Ağaçları insana korku verir, evlerinin içinden dışarıya hayat taşar.

Göz kamaştırıcı renklerle yaptığı natür mort resimleri ayrı bir gruptur. En çok sevdiği çiçek, (günde bakan) ayçiçeği olup büyük ve kuvvetli şekilleri, güneş gibi açılan yaprakları ve parlak sarı rengi ile onun isteklerini tamamiyle karşılıyor ve sık sık tablolarında karşımıza çıkıyor (res. 267). Portrelerinde sade bir teknikle insan ruhunun en derin sırlarını açığa vurmaktadır. Bunlarda bir kâhin doğruluğu ile özel hayat köklerinden yakalanıp anıtsal bir görünüşle tesbit edilmiştir. Kendi portresi, köşeli başı, gergin hatları ve kusursuz haliyle Van Gogh'un trajik hayat mücadelesini bütün açıklığiyle belli eder (res. 268 - 269).



Res. 268 — Van Gogh: Kendi portresi



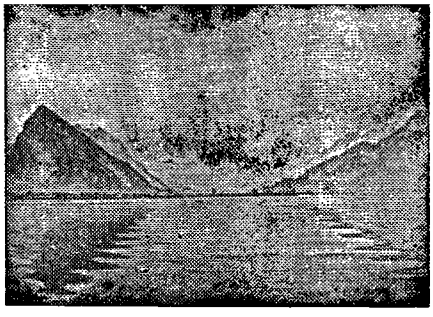
Res. 269 — Van Gogh: Yatak odası

1944 de ölen Norveçli ressam ve gravürcü **Munch** da Ekspresyonizmin kurucularındandır. Yalnızlık, yoksulluk, hastalık gibi hayatın karanlık taraflarını canlandırmıştır, bu bakımdan Strindberg'e çok benzer (res. 270).

İsviçreli **Hodler** de (ölümü 1918) bunlarla birlikte Ekspresyonizmin kurucuları arasına girer. Daha ilk resimleri ciddî ve erkekçe üslûpları ile göze çarpmıştır. Hodler modern resmin dekoratif özelliklerini bir sistem haline getirmiştir. Manzara resimleri ayrı bir konu meydana getirir. Thun gölüne ait erken resimleri içten gelen bir tabiat aşkiyle doludur (res. 271). Hodler'in sanatında en önemli taraf çizginin (gerek insanların gerek manzaranın konturları olarak) sanat kuvveti olarak yeni bir kıymet kazanmasıdır. **Ağaç kesen adam** tablosu Ekspresyonist üslûbun en canlı misallerinden biridir (res. 272).

Cezanne ve Van Gogh'dan aldığı etkilerle Ekspresyonistlerin öncüleri arasında giren **Gaugin** (Gogen) Paris'ten kaçarak önce Kuzey Fransa'ya (Bretagne) gitti. Bir müddet güney Fransa'da Van Gogh'la birlikte çalıştı. Fakat bu da kendisine yetmediğinden Gogen Avrupa'dan uzakla-

Res. 270 — Munch : Karı koca



Res. 271 — Hodler: Thun gölü

şarak önce Martinik'e gitti ve sonra Tahiti adasına yerleşti. Medeniyetten uzak bir dünyaya dalmakla Avrupa sanatını reddettiğini söylemiş oluyordu. Tahiti adasında Gogen kendi romantik zevkine uygun tipleri, manzarayı, zengin renkleri, yabancı ve uzak şiiri bulmuş, en güzel tab-

Res. 273 — Gaugin: Tahitili kadınlar

Res. 272 — Hodler: Ağaç kesen adam

lolarını burada resmetmiştir. Tropik dünyanın parlayan renklerini keşfedip, ekzotik insanlar dünyasını resimde canlandıran ilk modern ressam olmuştur (res. 273). Onun canlandırmış olduğu dünyanın renk ve

görünüş bakımından kuvvetle dolu bir gerçek karakteri yoktur. Bu rüya halinde bir dünya olup içinde saf güzellikleri ve yavaş hareketleri ile yerli tipler görülmektedir.

Yakın zamanda ölen diğer bir Fransız ressamı **Matisse** (Matis) Sezan'ın resmini daha geliştirip sisteme sokmuştur. Paris'te kaldığından onun sanatında daha önceki resme olan ayrılıklar Gogen'den daha çok belli olur. Sezan gibi o da natür mort resimleri yapmakla işe başlamıştır. Çoğunda kadın'ın konu olduğu tabloları çevreleri koyu renkte belirtilmiş geniş ve renkli yüzeylerin bir araya gelmesinden doğar. Dekoratif görünüşlere karşı kuvvetli istidadı en çok natür mort resimlerinde görülür. Matisse eşyanın sükûn halindeki renk özelliğini arar, öz renklerle boyanmış geniş yüzeylerin konturlarını koyu bir renkle belirtir. Doğu halılarının renk şemasını inceleyerek modern resme yeni etkiler getirmiştir. Bu halıların etkisi altında yaptığı dekoratif resimler dinlendirici bir renk senfonisi gibidir. Onun resimlerinde hayatı sevdiren, insana neşe veren bir kuvvet vardır (res. 274). 1905 - 10 yıllarındaki resimleri o zamana kadar görülmemiş bir cesaret ve serbestlikle yapılmış olduğundan kendisine ve onun gibi çalışan ressamlar grupuna **Fovlar (Fauves)** (vahşî ve yırtıcı mânasında) denilmiştir.

Res. 274 — Matisse: Kırmızı balıklar

Res. 275 — Toulouse Lautrec: Moulin Rouge

1901 de ölen **Toulouse - Lautrec** (Tuluz Lotrek) modern Paris'in insanlarını ve eğlence hayatını şaşırtıcı bir yüzey dekorasyonu halinde canlandırmıştır. Döga gibi o da tiyatro ve müzikli kahve gazino (Moulin

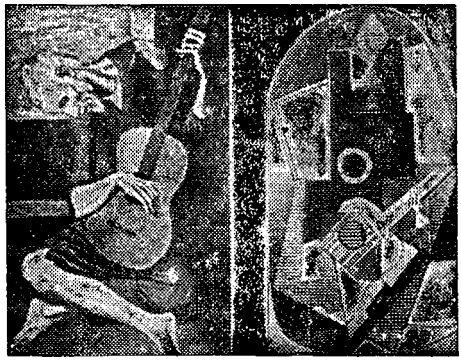
Rouge) dünyası insanlarının çirkin taraflarını, şişman, yaşlı veya genç fakat düşmüş dansöz ve kokotların garip hareket ve çizgilerini resmetmeyi seviyordu. Sulu ve yağlı boya resimlerinde desenlerinin ezici ve dâhice emniyeti ve renk etkilerinin çekici kuvveti ile büyük ekspresyonistlerle mücadele etmiştir. Resimlerinde psikolojik taraf iyice belirtilmiştir. Bir çizgi sistemi ile çalışarak örümcek ağı gibi ince çizgilerle vücutları ve çevreleri gösteriyor, hareketlere işaret ediyor. Birkaç çizgi ile çehreye en kuvvetli bir ışık saçıp bunun şeklini çehrenin o andaki ifadesi gibi pırıltılı ve geçici hale sokuyor. Resmini yaptığı insanlarla istediği gibi oynuyor, yüzleri ortasından kesiyor, şapkaların ve saçların konturlarını savruk bir süsleme veya bir kan-kan dansı gibi karıştırıyor, vücut şekilleri köşeli ve dağınık âdeta dikenler arasında zehirli bir çiçek gibi görünüyor (res. 275). Renkleri yüzeyler halinde resim üzerine yayıyor, bunlardan en çok görünen portakal kırmızısiyle koyu yeşil daima insanı hem iten hem çeken bir etki yapar.

Kübizm. — Ekspresyonizmden çıkan yeni sanatlar arasında en devamlısı kübizm olmuştur. Kübizmin ilk belirtileri daha **Cezanne** (Sezan)'da görülür. Sezan'ın resmi bütün fikir ve duygulardan kurtulmuş katkısız görüşün tasviridir. Bunlar gündelik nesneler dünyasını öyle bir değişiklikle gösteriyorlar ki nesneler her zamankinden daha önemli ve daha gerçek olarak ortaya çıkıyorlar. Sadece böyle katıksız görüşle bakınca yüzey üzerinde renk o zamana kadar tanınmayan kendine mahsus bir hayat kazanıyor. Her şey renk üzerine kuruluyor. Renkte saklı bulunan dinamik unsur yalnız başına hâkim olarak bütün tabloyu sarıyor. Sezan'ın resminde doğru görüş için zekânın ve ruhun tamamiyle ilgisiz kalması şarttır. Onun resmi insan dışında ve hayattan uzaktır. Çünkü katkısız görüş uğruna diğer duyguları bir tarafa bırakmak insanın tabiatına aykırıdır. Onun natür mort resimleri ancak sanatının çeşitli problemlerini inceleme denemeleri olarak anlaşılabilir (bk. res. 262). Sezan natür mort, manzara veya insana hep aynı gözle bakıyor, bunları geometrik şekiller ve renkler halinde görüyor. Resimlerinde çeşitli renkte küpler göze çarpar. Resmin her parçası bir hücre olup bütünün özelliğini içinde taşımaktadır. O halde bunun bir şekil olması gerekir. Sezan böylece her çeşit insanî duygulardan ve tabiattan sıyrılmış renklerin yanında geometrik şekilleri resme soktuğundan onun sistemi kübist ressamlar için bir hareket noktası oldu. Kübistler Cezanne'ın bıraktığı yerden araştırmalarına devam ettiler. Bunlar için şekil daima başta, konu ondan sonra gelir.

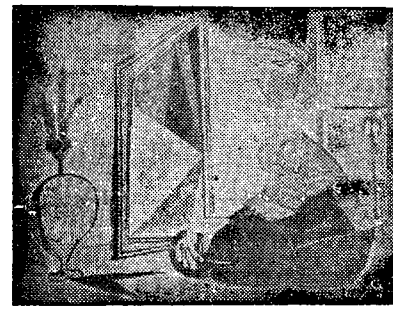
Kübizmin asıl kurucusu Paris'te yetişmiş olan İspanyalı ressam **Picasso** (Pikasso) (1881 - 1974) olmuştur. Sezan'ın talebesi olarak işe başlamış, 1906 dan itibaren, dostu **Braque** (Brak) ile birlikte yeni resim

araştırmalarına girişmiştir. Sezan genç Pikasso'ya yazdığı bir mektupta ona tabiatı küp, koni ve silindir hesabiyle görmesini tavsiye ediyor. Bununla ihtimalki resimlerini sağlam temelli şekillere dayanarak kurmasını anlatmak istiyordu. Fakat Pikasso ve arkadaşları bu tavsiyeyi harfi harfine yerine getirmeğe karar verdiler. Pikasso bir tabiat görünüşünü geometrik veya kübik ana şekillerine ayırıyor ve bunları yaşıyan figürü belirleyici unsurlar halinde görüyor.

Ressam sade bir motif alıyor (oturan bir insan veya bir çalgı gibi) hareketli bakışlarla bunun etrafını dolaşıyor, bunun yüzeyleri, köşeleri, etrafını çeviren hava ve içinde bulunduğu yer arasındaki münasebetleri yakalıyor. Derinlere varabilmek ve meselâ insanı meydana getiren ana şekilleri aramak için insanı parçalara ayırıyor. Böylece şekillerin dağılma, parçalanma ve kübik tabalanma olayını görüyoruz. Pikasso daha da ileri gitmiştir. Herhangi bir insan veya eşyanın yalnız ressama bakan ön yüzünü ele alarak işe başlamıyor, onun etrafını dolaşarak diğer görünüşlerden de kendine göre önemli bulduğu unsurları alıp bunlardan çıkardığı üçgenler, daireler, yaylar, küreler ve silindirleri bir araya getiriyor. Bu resimleri çözmeğe çalışmak, bunlarda gerçek şeylerin veya insanın herhangi bir şekilde nasıl canlandırıldığını aramak çok yanlış olur. Eserlerinin adları **Üniversiteli kız, klarinetli adam, mandolin çalan, İs-**



Res. 276 — Picasso: Gitar çalan adam
1903 de 1923 de



Res. 277 — Picasso: Ayna önünde kadın

panyol natür mort'u gibi eserleri yalnız onun yaratıcı kuvvetinin orijinal mekanizmasını harekete getiren etkilere işaret eder. Resmini yapacağı şeyin tabiî şekillerinin bütününü kavrayarak bunların yapıldığı ana kristalleri çıkarıncaya kadar yoğurur. Bundan sonra yeni yapı başlar, asıl kristal şekiller bir mühendis elinden çıkar gibi yanyana, iç içe girer. Bu ancak birbirine yakın şekillerde olabilir. Bunun için kübist ressamlar gitar, şişe, meyva tabağı bazan da insan figürü olarak birbirine yakın motifleri seçmişlerdir.

1910 dan başlayarak kübist ressamlar sergilere katılmışlar, Matis alay için bunlara kübist demiş fakat sonra bu ad benimsenmiştir. Pikasso o zamandan beri birçok defa resim görüşünü değiştirmiştir (res. 276) Durmadan yeni denemeler, araştırmalar yapmaktadır. Çeşitli devirlerinde yaptığı resimlerin aynı elden çıktığına inanmakta zorluk çekeriz

Res. 276 — Picasso: Seramik

Res. 279 — Picasso: Kukuriku

(res. 277). Son yıllarda resmi bırakarak elle yaptığı çini tabaklar, kâseler gibi seramik işleriyle uğraşmağa başlamıştır (res. 278). Pikasso çeşitli araştırmaları ve görüşleri ile yeni yeni yollar göstermiş, Avrupa resmine geniş bir bağımsızlık kazandırmıştır (res. 279). Kübizm modern mimarîde, mobilya sanatlarında ve dekorasyonda çok geniş ölçüde yerleşmiş olup bugün de önemli bir rol oynamaktadır.

MODERN MİMARÎ

Ortaçağda yapı sanatının başlıca ödevi mabet, kilise gibi dinî binalar yapmaktı. Rönesans ve Barok devrinde bunlarla birlikte saray ve şatolar da yapılmağa başlanmış fakat kilise mimarîsi yine rehberliğini muhafaza etmiştir. Ancak ondokuzuncu yüzyılda başlayan klâsisizm devri ile kilisenin yapı sanatındaki önderliği sona ermiş, her ne kadar ondokuzuncu yüzyılda geçmiş devirlerdeki bütün mâbet üslûpları tekrar ve taklit edilmiş ise de Allah duygusundan gelişen yeni bir mâbet şekli artık bulunamamıştır.

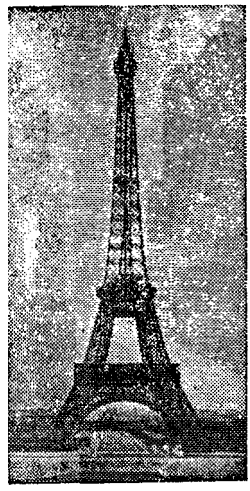
Fakat bundan bir müddet sonra saray ve şatoların da sonu gelmiştir. Eski derebeylik sisteminin bitmesi ile buna dayanan şato inşası sosyal önemini kaybederek yerini tiyatroya bırakmış ve saray yapısı da demokratik ve ekonomik gelişmeler yüzünden bir para işi haline gelerek her sınıf halk için elverişli olmuştur.

1900 senelerinde ise makinelerin bulunduğu binalar esas olmuştur. Fabrikalar, garajlar, istasyonlar daha sonra uçak hangarları bunlar arasındadır. Daha 1889 da **Octave Mirbeau** (Oktav Mirbo), kâhinlik yaparak «Yenilik heykel ve resim atelyelerinde değil, fabrikalarda hazırlanmaktadır» diyordu. Resmî yapılarda kendini gösteren bu ideal, sonraları seri halinde bütün yapı alanına ev, tiyatro ve kilise yapılarına kadar yayılmıştır. Bu yapılardan bazıları dış taraftan bakılınca artık fabrikalardan ayırd edilemez. (Meselâ Dessav da Gropius tarafından yapılan mimarlık okulu **Bauhaus** ve Cenevre'de **Corbusier** (Korbüzye)'nin yaptığı Milletler Cemiyeti binası gibi. Bu seriden bir kiliseye halk dilinde alaylı bir deyimle **Ruh garajı** adı veriliyordu.

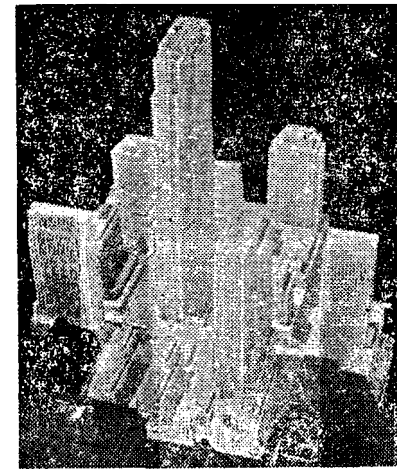
Yeni put (İdole) olan makineye karşı devrimizin gösterdiği derin hayranlık olmasaydı bütün bunlar imkânsız şeylerdi. Modern mimarlığın öncülerinden Le Corbusier bunu şöyle anlatıyor: «Modern devrin en önemli olayı olan makine, ruhun esaslı bir surette değişmesine yol açıyor. Bizim makineyi gören ilk nesil olduğumuzu düşünmek lâzımdır. Makine cilâlı çelikten parlak levhaları, küreleri, silindirleri gözlerimiz önüne seriyor. Bunlar tabiatın bize asla göstermediği bir incelikte (Précision) yapılmışlardır. Makine baştan başa geometriktir. Geometri ise bizim en büyük eserimiz olup hayranlığımızı çekmektedir.» Bu makine hayranlığı bize Le Courbusier'nin yapmış olduğu evleri anlatabiliyor.

Yaşadığımız yüzyıl dünya tarihinde hiçbir zaman görülmemiş yeni bir çağ, bir makine devridir. Eskiden Gotik katedrallerdeki mekân dinamizmi gibi bazı görünüşlere rağmen mimarî (statik) denge kanunlarına bağlı kalmıştı. Bugün ise hareketli dinamik bir dünyada yaşıyoruz. Evvelce mimar plâstik, blokvarî ve keskin kenarlı kitle parçaları ile çalışırken bugün mekân parçaları ile çalışmaktadır. Bu modern, dinamik, hareketli mimarînin ilk işareti olarak Dünya sergisi için 1889 da Paris'te yapılan Eyfel kulesi gösterilebilir. Bu kule aynı zamanda karakteristik bir makine işi olup makinesiz bunun yapılması imkânsızdı (res. 280). Burada demirden çok yüksek bir kule yapılmış ve her çeşit dekordan vazgeçilerek yalnız yapısı ile eşsiz bir mimarî etki yaratmıştır. Bu bir mühendislik ve makine işidir. New York'da «Rokfeller merkezi» binaları da büyük bir mühendislik işi olup birkaç firma tarafından makine mimarîsinin en cüretli eserleri olarak 1933 de tamamlanmıştır (res. 281). Bunlar daha önce yapılmış Gökdelenler'den çok farklıdır. Buradaki 14

bina yalnız kalmış kuleler gibi göklere yükselmiyor. Ölçülü kademeler halinde proporsiyonarı ile (nisbet) birbirine bağlanmış ve birinin gölgesi diğerinin üzerine düşmeyecek, birbirini kapatmayacak şekilde çok ustalıkla bir araya getirilmiştir. Bu dev yapılarda eskiden yalnız enine doğru düşünülen mimarî nizam şimdi yukarıya doğru da kullanılıyor. Bunların enine kademelenmesi, aynı blokların ortada en büyük yapı olan 283 m.



Res. 280 — Paris - Eyfel Kulesi



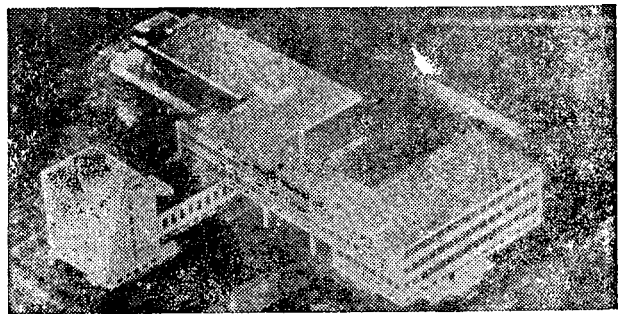
Res. 281 — New York ? Rokfeller merkezi

yükseklikte ve 70 katlı radyo binası ile birlik yapacak şekildedir. Uçaktan çekilen bu resim yapılan beraberlik etkilerini tam olarak vermiyor.

102 katlı ve iddialı bir yapı olan Empire State Building'e göre bu mimarî topluluk New York şehir tablosuna çok değişik bir mâna kazandırmıştır.

Ev yapısında da bu hareketli, dinamik mimarî odaların sıralanmasında, modern evlerin paye ve merdivenlerinde kendini gösterir. Bu hal simültan görünüşlere götürüyor. Yani bir mekânı aynı zamanda içten ve dıştan, konkav ve konveks cepheden ve profilden gösteriyor (res. 282). Böyle simültan görünüşler Pikasso, Brak gibi modern ressam ve heykelciler tarafından da ele alınmıştır. Bunlarda model aynı zamanda hem cepheden, hem profilden gösterilmiştir (bk. res. 277). Bunlar öyle sanat eserleridir ki mânaları büyük halk kitleleri için daha uzun zaman anlaşılmaz şeyler halinde kalacaktır. Çünkü tabiî ve gerçek olanın dışındadır-

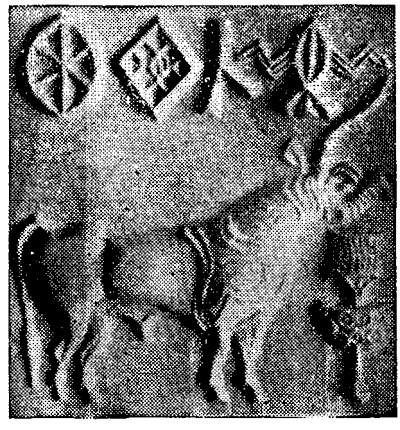
lar. Fakat geri kalmamak istersek bu sürrealist ve simültan görünüşlü sanat eserlerini tanımamız, onların mânalarını anlamağa çalışmamız lâzımdır. Bu yeni doğan dünya tablosuna artık anlayışsız bir gülüşle bakamayız.



Res. 282 — Gropius: Yapı okulu Dasseau (Almanya)

HİND SANATI

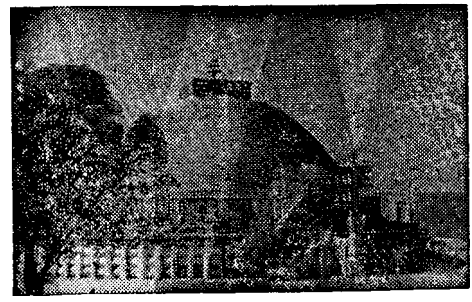
Hind sanatı Milâttan önce üçüncü yüzyılda belirmeğe başlar fakat kökleri çok daha eskidir. Daha M. Ö. üçüncü binde Pencap ve Hind (İndüs) bölgelerinde yüksek bir şehir kültürü vardı. En önemli merkezleri Harappa ve Mohencodaro idi. Bu kültür birçok bakımlardan daha iyi-



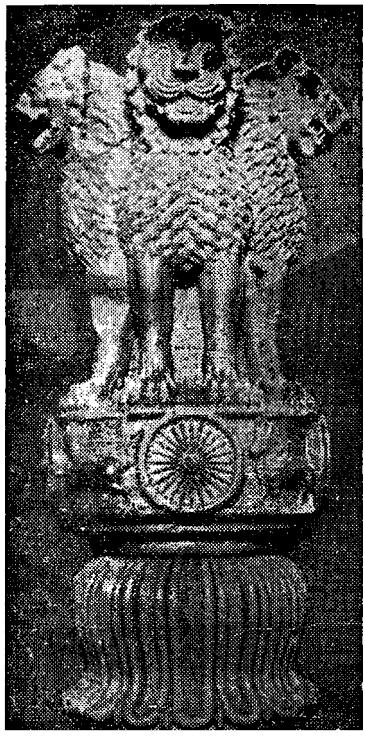
Res. 283 — Hayvan rölyefi mühür (Maheneodaro Harappa) M. Ö. III. bin

ce aydınlanmamıştır. En eski Önasya kültürleri ile benzerlikleri vardı. Fakat bunlara bağlı olmayan paralel bir gelişme gösteriyordu. Keramik işlerinden başka birkaç küçük heykel ve kareye yakın birçok mühürler

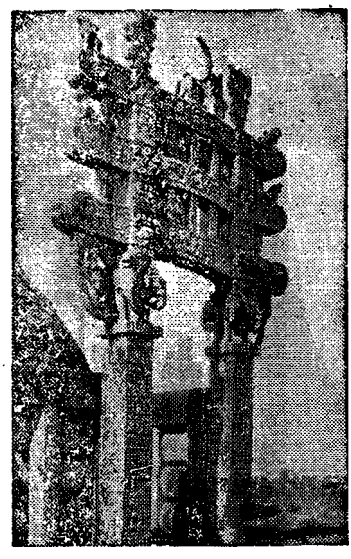
bulunmuştur. Mavi veya beyaz çiniden, fildişinden veya alçı taşından yapılmış olan bu mühürler üzerinde, hayvan rölyefleriyle henüz çözülmemiş olan bir yazı görülür (res. 283). Bazan dinî merasimler de vardır. Bunların üslûbu iyi bir görüş kuvvetini aksettirmekle beraber ağır ve durgundur. Asıl Hind sanatı ile bu eserler arasında en az 1500 senelik bir zaman ayrılığı vardır.



Res. 285 — Sançi Stupası M. Ö. 2 - 1 inci yüzyıl



Res. 284 — Asoka devri maden sütun başlığı, Sarnat, Bernares Hindistan



Res. 286 — Sançi Stupasının mermer Kuzey kapısı

Eskiçağların bu zengin tarihinden sonra M. Ö. üçüncü yüzyılda asıl Hind sanatının gelişmesi tapınak, mezar yapıları ve heykellerle kendini gösterir. Hind sanatı din tarihi ile yakından ilgilidir. Budizm, Brahmanizm, Cainizm ve nihayet 11 inci yüzyıldan sonra İslâm dinîî geniş öl-

çüde sanat eserlerinin meydana gelmesine yol açmıştır. En çok yayılmış olan dinî yapı tipi **Stupa**lardır. Bunlar başlangıçta yarımküre biçiminde, taşla kaplanmış tepeler olup sadece Buda'nın kutsal eşyalarını saklamak için küçük odacıkları vardı. Bunların etrafı bir veya dört kapı ile açılan taş parmaklıklarla çevrilmiştir. Kapı ve parmaklıklar Hindistan'ın rutubetli, ğır ikliminde tamamen kaybolan eski ağaç mimarîsinin şekillerini devam ettirmekte ve Budizm efsanelerini canlandıran zengin rölyeflerle süslenmektedir. Zamanla stupa'ların çeşitli şekilleri yapılmış, Millâttan sonra kule biçiminde şekiller alarak Uzak Doğunun Pagod'larına geçişi hazırlamıştır. Stupa'ların tepesinde taştan güneş şemsiyeleri yükselirdi.

Hindista'da taş anıtların yapılması Asoka (272 - 231) devri ile başlar. Onun zamanında Budizm resmî din olmuş, Asoka sayısız stupa'lar, tapınaklar, manastırlar yaptırmış, kayalar ve taş direkler üzerine birçok kitabeler yazdırmıştır (res. 284). Zengin heykel, rölyef ve nakışlarla dekorlu bu eserler bize Buda dininden başka o devrin sosyal hayatı ve kültürü hakkında geniş bilgi vermektedir.

Stupa'lar arasında en önemlisi Sançi Stupa'sıdır (res. 285). Düz taş parmaklıklarla çevrilmiş olan bu stupaya M. Ö. 1. yüzyılda çok zengin dekorlu rölyeflerle taş kapılar yapılmıştır (res. 286).

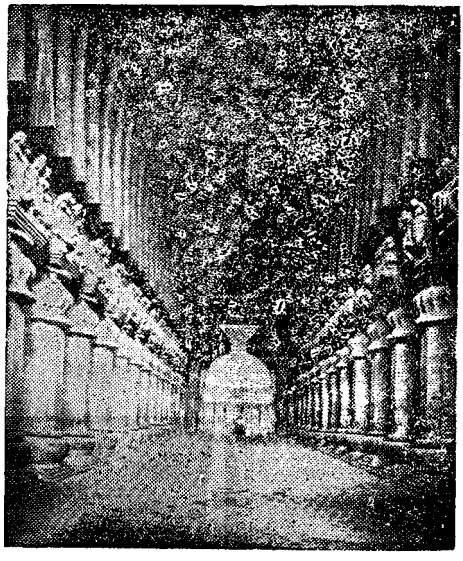
Eski Hint sanatının çok bol sayıda görülen diğer eserleri kayalara oyulan mağara tapınaklarıdır. Bunlar ya dindarların toplanma yeri veya küçük odalarla manastır olarak yapılırdı. Bunun en tipik bir örneği 1. yüzyıl başlarında yapılmış olan Karli mağara tapınağıdır (res. 287). Hıristiyan bazilikası ile benzerliği, şaşırtıcıdır. Arka tarafı yuvarlak şekilde nihayetlenir. Tavan sütunlar üzerine oturmaktadır. Bu mağara tapınakları yalnız kapıdan ışık alıyordu.

Buda'nın ne zaman ve nerede bir insan figürü olarak canlandırıldığı kesin olarak bilinemiyor. M. Ö. 6. yüzyılda (560 - 482) doğmuş olan Buda, ancak Milâttan sonra 1. yüzyılda tip olarak ortaya çıkıyor. Ayakta durup öğreten Buda heykeli, Hellenistik devrin ayakta heykellerini hatırlatır. Onların etkisi altında meydana gelmiştir. Buna karşılık oturarak düşünceye dalmış Buda, yine Helenistik heykellerin etkisi ile Hind sanatının yarattığı bir tiptir (res. 288). O zamandan itibaren bu iki tip Buda heykeli, bütün Budist sanata hâkim olmuş ve gelişmesi boyunca daima artan Hindli bir karakter almıştır.

Eski Hind sanatının klâsik çağı Gupta'lar devridir (4 - 7. yüzyıllar arası). Saray ve çevresinden çıkarak dinî sanata kadar yayılan bu üslûp teknik olgunluk ve kuvvetli bir hayat neşesi ile göze çarpar. Bu devirde yapılan tapınaklar piramide benzeyen kulelerle gittikçe yükselerek büyük

masif anıtlar hâlini almıştır (res. 289). Hind sanatının en büyük ödevi olan ayakta veya oturan Buda heykelleri de artık bir daha erişilemeyen bir olgunluğa varmıştır. Yunan ve Romalılarda klâsik sanatın kaybolduğu bir zamanda Gupta'lar devri heykelciliği Bergama sunağındaki heykeller ayarında Buda heykelleri yaratmışlardır.

Res. 287 — Karli: Mağara tapınağı



Res. 288 — Oturmuş düşünen Buda

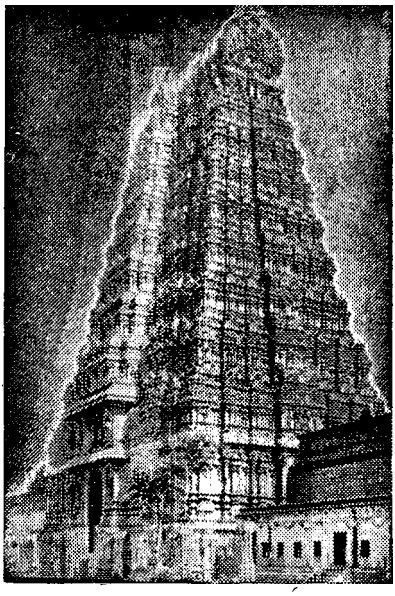
Diğer Hind tanrıları Şiva ve Vişnu'nun heykelleri de tek olarak veya gruplar halinde heykelcilik sanatının işlediği konulardır. Yedinci yüzyılda Ellora ve Elefanta'daki tapınaklarla ortaya çıkan heykeller çok gösterişli bir Barok üslûptadır. Kadınlar Rubens'i hatırlatır, erkekler atlet görünüşlüdür.

Birçok kolları ile dans ederek dünyayı oynatan ve cinlere hâkim olan Şiva ve karısı Durga'nın heykelleri çok görülür (res. 280).

Mamalapuram'da büyük bir kayalık yamaç üzerinde çok büyük rölyefler halinde Ganj nehrinin inişi canlandırılmıştır. 12. yüzyıla kadar kuvvetini gösteren heykel sanatı bundan sonra çabuk gerilemiş ve bozulmuştur.

Resim sanatında da şaşılacak bir yaratma kuvveti ve olgunluk göze çarpmaktadır. Eskiden beri âdet olan kayalara oyulmuş mağara tapınaklarının duvarları bol fresk resimleriyle süslenmiştir. Bunlarda Budist konular ele alınarak bu konular içinde Guptalar devri sarayının incelmiş

ve lüks hayatı canlanmaktadır. Seylân adasında Sigriya kaya freskleriyle Orta Hindistan'da Acanta Budist kaya manastırlarındaki freskler heykelde olduğu gibi 5. yüzyıl Hind resminin en olgun klâsik örneklerdir (res. 291).



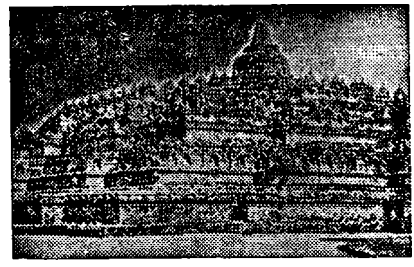
Res. 289 — Hindistan: Madura'da Hindu mâbedinin masif kapı kulesi (Gopuram)

Res. 290 — Danseden Şiva (Tunç heykel)

Guptalar devri bittikten sonra yüzyıl daha bunun etkileri devam etmiştir. Teraslar halinde incelerek yükselen çok büyük tapınaklar yapılmiş, bunlar ya tek başına yapılar halinde veya eşsiz bir taşçı tekniğiyle kayalara şekil verilmek suretiyle meydana gelmiştir. Bunlarda bütün dış yüzeyler, payeler, kornişler ve çok bol sayıda figürlü rölyeflerle kaplıdır. Hint mimarîsinin karakteri mekân yapısı değil, plâstik görünüştür. Masif yapılar olan Hint tapınakları yalnız dış görünüş bakımından ele alınır. İçi dolu olan bu masif yapılarda gerçek mânası ile mimarî tamamiyle heykel ve rölyef sanatının hâkimiyeti altına girmiştir ki bu Hint sanatının çok karakteristik olan tarafıdır. 1200 den sonra Budizm Hindistan'da tamamen kaybolmuş, yalnız Seylân adasında kalmıştır. Hindistan'ın doğusundaki memleketlerde Çin ve Japonya'da Budizm yaşamaya devam etti. Stupa'lar da inanılmaz bir büyüklüğe vararak Hindistan dışında yaşamış olup Cava adasında Borobudur stupası bunun en tanınmış ve gösterişli örneğidir (res. 292). 11 - 12. yüzyıllardan sonra Hint sanatı

eski devirlerin mirası ile yaşamış, bunlara önemli bir yenilik katmamıştır. Hint sanatı Endonezya'ya kadar yayılmış, Nepal, Tibet, Birmanya, Siyam ve Kamboç'da gelişmeğe devam etmiştir.

Res. 291 — Seylân adasında Sigirya kaya fresklerinden bir detay 5. yüzyıl



Res. 292 — Cava'da Borobudur tapınağı (Stupa)

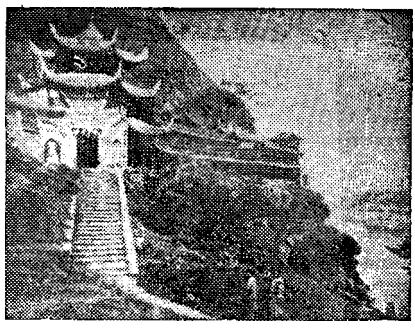
ÇİN SANATI

Millâttan evvel dört veya üçüncü binden zamanımıza kadar uzanmakta olup sanat tarihinde tek isim altında toplanabilen en uzun gelişme birliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Çin sanatı siyasî tarihe göre çeşitli bölümlere ayrılır: Han sülâlesinin sonuna kadar (M.S. 220) erken devir Çin sanatı; 1368'e kadar süren bir orta veya klâsik devir; bir de geç devir sanatıdır. Çin sanatı Doğu Asya'da hâkim bir sanat olup Japon ve Kore sanatı da buna bağlıdır. Avrupa çini ve porselen sanatı ile dokumacılığı ve 19 uncu yüzyılda da Avrupa resmi Çin ve Japon sanatından birçok etkiler almıştır. Eski Çin sanatından bilhassa mimarîde pek az eser kalmıştır.

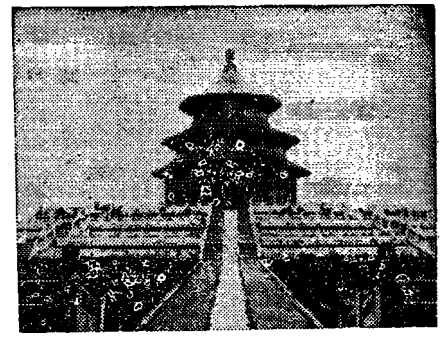
Mimarîde çok defa kesme taş ve tuğlanın kullanılmasına rağmen ağaç (ahşap) binalar esastır. Gösterişli bir mimarî etki yaratan birbiri üzerine bindirilmiş geniş saçaklı çatılar renkli kiremitlerle zengin bir tarzda süslenmiştir. Çin mimarîsinin orijinal güzelliği çatıların konkav kıvrımları ile bir kat daha artmaktadır. Binalar arasında zaman farkından ziyade kuzey ve güney arasındaki değişiklikler göze çarpar. Güney ve güney batıda çatı köşeleri kaprisli kıvrımlarla yukarı kaldırılmıştır. Bunların çok hafif, kıvrak ve ferah bir görünüşleri vardır. Kuzeyde ise ağır bir çatı sağlam bir yay biçiminde pek az kıvrılarak ileri uzanıyor (res. 294).

Evler ve saraylar kuzeye doğru bir orta eksenin iki tarafına simetrik olarak gruplandırılmış avlulardan ibarettir. Budist mâbetleri de aynı nizamı gösteriyor, yalnız bunlarda kuzey - güney ekseni çok belirlidir.

Birçok katlar ve çatılardan ibaret kuleler şeklinde yapılan pagod'lar eski Çin pavyonlarının (köşk) Hint stupaları etkisi ile değiştirilmiş bir gelişmesi olup daima Buda tapınaklarına bağlıdırlar. Şeref kapıları Hindistan'daki büyük kapılardan gelmektedir. Mimarîde zengin plâstik ve resim dekoru önemli bir rol oynar. Meselâ Nankin'de tamamen renkli çinilerle kaplanmıs olan porselen kule bu bakımdan meşhurdur. Yeni mimarî anıtlardan olan Pekin'deki Çin imparatoru sarayı (Yasak şehir denir) geniş bir sahayı kaplar. Saray binaları âdeta tabiatın eserleri gibi manzaraya uydurulmuş olup büyük bir ustalık eseridir. Pekin'de bundan başka, **Yıllık mahsul veya Gökler tapınağı** denilen üst üste üç çatılı yuvarlak bir bina vardır (res. 294). Mermer teraslar üzerinde koyu kırmızı lâke cilâlı ahşap yapı parlak menekşe mavisi üç çatı ile gökyüzünün rengini almıştır. 1420 de yapılmış sonradan birçok tamirler görmüş olan bu âbide Pekin şehrinin dünyaca tanınmış bir sembolü gibidir.



Res. 293 — Min nehri kenarında manastır (Güney Çin)



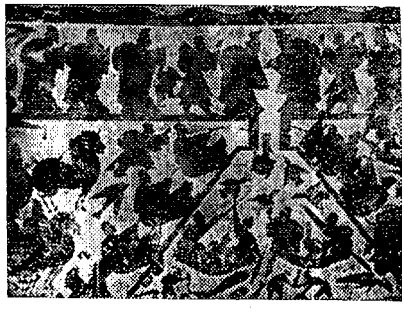
Res. 294 — Pekin'de yıllık mahsul veya gök tapınağı

Çin'de hâkim olan asıl sanat resimdir. İpek veya kâğıt üzerine yumuşak bir fırça ve sulu boya ile yapılır. Bunlar ya enine masa üzerinde açılan veya boydan boya uzunlamasına asılarak bütün bir resim meydana getiren rulolardır. Çin resmi sıkı sıkıya yazıya bağlıdır. Bu sebepten Çini mürekkebi ile kâğıt üzerine yapılan resimlerde fırça ustalığı çok yüksektir. Buna karşılık dinî üslûpta yapılan renkli resimler aynı ustalığı göstermezler.

Çin resmi şüphesiz Çin tarihi kadar eskidir. Fakat daha çok tarihî resimlerle portre resminin geliştirilmiş olduğu en eski eserler mevcut

değildir. Bu hususta M. S. 2. yüzyıldan kalma bazı mezarlarda bulunmuş olup hemen hemen klişe gibi kullanılan taş levhalar bize fikir vermektedir. Bunlar ölünün hayatından, tarihten, efsane ve mitolojiden alınmış tasvirlerle yatay sıralar halinde düz rölyeflerle süslenmiştir. Böyle bir rölyef üç ayaklı kutsal bir tunç güğümün sudan kurtarılması için yapılan çalışmaları canlandırıyor (res. 295.)

6 ve 9. yüzyıl Sui ve Tang Sülâleleri zamanı Çin resminin klâsik devri olarak kabul edilir. Bu zamanda Budizm ana motiflerinin («Nirvana», «Buda cenneti», «cehennem» v.s. gibi) ilk örnekleri meydana getirilmiş ve bunlar bütün Doğu Asya'da daima tekrar edilmiştir. İki büyük manzara ressamı Li Sesün (651 - 716), Vang-Vei (698 - 795) güney ve kuzey resminin kurucuları olmuştur.



Res. 295 — Güğümün kurtarılması

Res. 296 — Vang Vei : Şelâle

Yenizamanlarda da önemli olan bu güney - kuzey resim geleneklerinin farkı sadece üslûp bakımındandır. Güney resmi daha yumuşak ve lirik bir karakter gösterir, bunda bilhassa siyah çini mürekkebi ile çalışılır. Buna karşı daha sert bir üslûbu olan kuzey resmi zengin renkleri tercih etmektedir.

Tang devri ressamlarından hiç bir eser kalmamıştır. Yalnız Japonya'da Tang devri üslûbunda eserler vardır. Vang-Vei (698 - 795)'ye mal edilen bir tek resim Japonya'da bir tapınakta saklanmaktadır. Bir şelâleyi canlandıran bu resim sağlam yapısı ve gösterişli ifadesi, inanılmaz görüş kuvveti ile bize eski Çin resimlerinden pek az da olsa bir şeyler aksettirmektedir (res. 296). Vang - Veiressam olduğu kadar da şairdi. Bu yüzden ondan sonra gelen ve onun eserleri ile resme başlayan ressamlarda şiirle resim beraber yürümüştür.

Onuncu ve on üçüncü yüzyılda 5 hanedan ve Sung hanedanı zamanındaki resmi daha iyi tanıyoruz. Ancak bu zamanda fırça serbest ve kuvvetli olarak kullanılmağa başlanmış ve Çin resminin canlı bir unsuru haline gelmiştir. Dinî resim her şeyden evvel Buda veya Buda'nın aziz-

lerini insan şeklinde tasvir etmeğe çalışıyor. Fakat Sung devri sanatının en yüksek tarafı Çin'de ilk defa olarak bağımsız bir hayat kazanan manzara resimlerinde kendini gösterir. Avrupa'dan yüzlerce yıl önce Çin sanatı öz manzara resmini yaratmıştır. Ming ve Tsing Sülâleleri devrinde Budist resim gerilemiş, günlük hayat sahneleri ve güzel kadın resimleri rağbet kazanmıştır. Bu resimler sanat kıymetlerini azaltmak pahasına, umumiyetle daha büyük, dolgun ve ihtişamlı bitki ve hayvanlarla çok defa zengin ve dekoratif kompozisyonlar şeklini almışlardır. Manzara resmi de evvelden mevcut motiflerin ustalıkla bir araya getirilmesine inhisar etmiş, nadiren derin hislerle dolu eserler meydana gelmiştir.

Ming devri ressamlarından Şang-Lu (1480 - 1520)'nun bir balıkçıyı ağ atarken gösteren resmi değişik bir üslûp gösterir. Kendisi çok cesur ve dâhice bir üslûbu yüzünden Çin resmini vahşileştiren bir deli diye tenkid edilmiştir (res. 297).

Res. 297 — Şang-Lu: Ağ atan balıkçı

Res. 298 — Vang-şi-min: Yaz manzarası

Tsing sülâlesi zamanında 1680 yılında 89 yaşında ölen Vang-Şi-min, Tsing devri manzara resminin kurucusu sayılır. Onun sanatı Ming devri güney resim üslûbu geleneğinden gelmiştir (res. 298). Çin manzara resminin son parlak devri Vang'ın yaz manzarasını canlandıran bu resminde aksetmektedir.

Heykel sanatı (Plâstik) : Çin'de heykel sadece tezyini ve dinî bir karakter taşır, buna mukabil gayri dinî küçük plâstik eserler (biblo) her devirde mevcut olmakla beraber pek azı zamanımıza kadar gelmiş-

tir. Tunç, taş, ağaç, toprak ve dökme demirden yapılmış bugün mevcut eserlerden çoğu 6 - 9. yüzyıllardan kalmıştır. Asıl Çin plâstiği Budizmin gelmesi ile başlar. Şensi eyaletinde Yünkang ve Honan eyaletinde Lungmen mağara mâbetlerindeki kaya heykeller bunların en güzel örneklerindendir. 649 yılında ölen imparator Tai Tsung'un Sianfu'daki mezarında bulunan altı at rölyefi Çin plâstiğinin en yüksek noktasını gösterir (res. 299). Bunların bir kısmı Filadelfiya müzesindedir. Sung devri heykelciliği az tanınır. Ming devrinde kaba işlenmiş insan ve efsanevî hayvan heykelleri Ming imparatorlarının mezarına götüren uzun yolun iki tarafını süslemektedir. Bunların sanat kıymeti azdır. Son devirlerde ise beyaz porselenden zarif figürler çok yayılmıştır.

Res. 299 — Sianfu'da imparator Tai Tsung'un mezarında bulunan at rölyefi

Çin sanatının küçük sanatlar sahasında meydana getirdiği en eski ve muhteşem eserler tunç işlerdir. Bunların en eskileri dinî merasimlerde ve ecdadı anma merasiminde kullanılan kutsal kaplar olup çok defa yemek ve içki kabı olarak ölüye hediye edilmektedir. Ekseriya bu kaplar kurban edilen hayvanın şeklini alırlar.

Dinî merasimlerde kullanılan çanlar, arka tarafları rölyefler veya kıymetli maden ve taşlarla süslü aynalar tunçtan dökülürdü. Kutsal tunç kap tiplerinin çoğu Han sülâlesinden, yani M. Ö. 200 den daha eskidir. Büyük bir kısmının tarihini tesbit etmek imkânsızdır. Sonraki devirlerde Sung sülâlesi (X. - XII. yüzyıl) zamanından kalma zarif tunç işleri çok kıymetlidir.

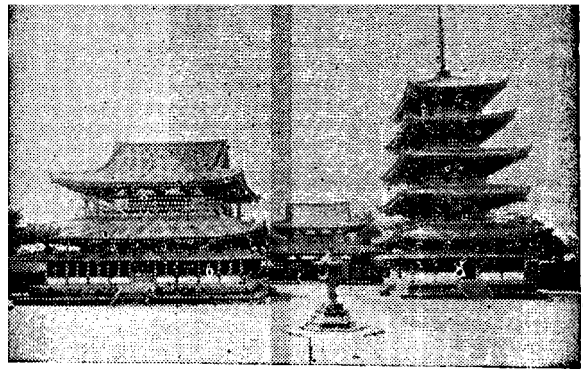
Çin porselenleri Avrupa'da çok tanınmış ve Avrupa'da porselen sanatına örnek olmuştur. İkinci binden kalma keramik kaplar henüz sırsız olup oyma tezyinatla süslüdür. M. S. yeşil sırlı, kısmen tezyinatlı kaplar görülür. Sung devrinde kabartma veya oyma tezyinatla beyaz porselen yapılmıştır. Seladon adı verilen yeşil sırlı bir nevi keramik ticarî bakım-

dan porselenden daha önemli bir rol oynamıştır. Dünyanın en zengin Seladon koleksiyonu İstanbul Topkapı Sarayı müzesinde bulunmaktadır.

Ming devrinin kobalt mavisi dekorasyonu beyaz porselenleri bilhassa karakteristiktir. Bunun yanında sır üstü dekorasyon da ortaya çıkarak önem kazanmıştır. XVII. yüzyıl sonunda kırmızı, yeşil, pembe veya sarı olarak tek renkle sırlanmış veya sonra sayısız renklerle sır üstü dekorasyonu yapılmış eserleriyle Çin keramiği en yüksek noktasına varmıştır. İpek dokuma da Çin'de eskiden beri yapılmış fakat pek az örnek kalmıştır. Çinliler için en sevilen madde yeşimtaşı (jad) olarak kabul edilir. Bundan çok eskiden beri en kibar ve kutsal eserler yapılmıştır. Sonraları bu taş her şeyde kullanılmış ve sertliğine rağmen üzerine çiçekler bile işlenmiştir.

JAPON SANATI

Esas itibariyle Çin sanatının bir koludur. İlk devrelerde ayırd edilemiyecek kadar Çin sanatına benzer. Sonraları yavaş yavaş gelişen Japon sanatının ağırlık noktası resim olmuştur. Dinî mimarî umumiyetle ahşap mimarî olup binaları, etrafındaki manzaranın ahengine uydurma gayreti görülür. Bu yapılarda en iyi ağaç cinsleri ve çok ince işlenmiş madeni kaplamalar mümkün olduğu nisbette kullanılmıştır. En çok tapınaklar ve manastırlar inşa edilmiş olup yüksek binalar arasında kuleler ve birkaç katlı pagodlar da görülür.



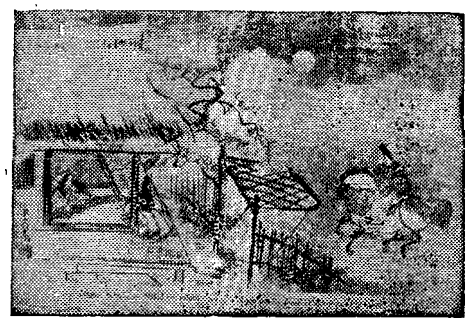
Res. 300 — Nara'da Kondo (Altın hol) ve Haryuji Pagod'u

Çin'de Eskiçağlardan kalmış ahşap yapıların tamamen ortadan kaybolmasına karşılık Japonya'da Budizmin başladığı yedi ve sekizinci yüzyıllardan tapınaklar kalmıştır. Bunlar dünyanın halen de kullanılmakta olan en eski ahşap yapıları olarak görülebilir. Bu eserlerden Nara'da 759 dan kalma Kondo (Altın hol) tapınağı ile yine Nara'da bunun yanında

yükselen yedinci yüzyıl sonunda kalma Horyuji Pagod'u başta gelir (res. 300). Bunlar uzak Doğu mimarîsinin ortaya koyduğu en önemli anıtlardır. Çin'deki boyalı ve işlemeli yapılardan farklı olarak bunlar sadece mimarî oranları, ölçülü çatı kıvrımları ve ağacın tabiî renk ve damarları ile Çin yapı üslûbunun kuvvetini göstermektedir. Çatılarda gri renkte kiremit yerine servi ağacı kabuğundan uzun şeritler kullanılması duvar ve çatı yapısı arasındaki birliği arttırmıştır. Bunlar kalın ve yumuşak bir tabaka meydana getirerek sırtları hafifletiyor ve çatı kıvrımlarında en ince nüanslara imkân veriyor.

Çin'de olduğu gibi Japonya'da da resim hâkim sanattır. Enine açılan resimli rulolarda Kakemeno, uzunlamasına açılan rulolara Makimono denir. Resim tarihi VI. yüzyılda Çin kültürünün yayılması ile başlamış ve ilk zamanlarda tamamen Budizmin hizmetinde çalışmıştır. Saf dinî resmin parlak devri VII. ve VIII. yüzyıl arasındadır. Bu zamanlarda yavaş yavaş Çin örneklerinden ayrılan dünyevî bir resim de başlamıştır. Bu millî istikametin en parlak devri XII. - XIII. yüzyıl olup duvarlara ve Makimonolara tarihî konular ve portreler resmedilmiştir. Sanatkârlar Tosa ailesinden gelmektedirler. XIII. yüzyılda yeni bir Çin etkisi ile Sung ve sonra Ming devri üslûbu kendini gösteriyor. XV. ve XVI. yüzyıl Çini mürekkebi ile ve yalnız siyah beyaz olarak fırça ile resimler yapılmıştır. Manzaralar, çiçekler, kuşlar ve Tao efsanesinden figürler en çok sevilen konulardır.

Res. 301 — Ogata Korin: Geyikler

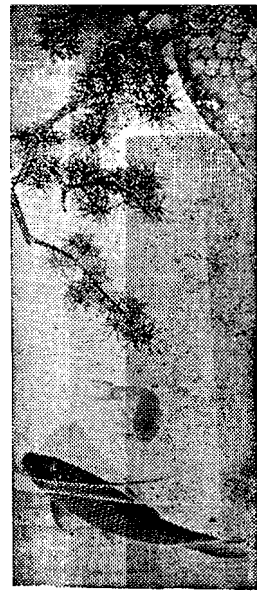


Res. 302 — Ogata Korin: Nakakuni Kogo'yu ziyarete geliyor

On yedinci yüzyıl Japon resmi Avrupa Barok resmiyle karşılaştırılır. Fakat Japonlar sanatlarının tarihini birbiri arkasından gelen üslûp devirleri olarak değil, birbirine parelel olarak gelişen resim mektepleri halinde incelerler. Bu mekteplerde ustanın resim tarzı babadan oğula, torunlara ve çıraklara geçerek devam eder. On yedinci yüzyıl Japon resminin

en kuvetli ustalarından biri olan Ogata Korin (1655-1716) manzaralar, çiçekler, eski efsane resimleri resmetmiştir. Hayvan resimlerinde de, çok az çizgi ile en canlı tarafları yakalamasını bilen çok eski bir geleneğin kuvveti görülür (res. 301). Birkaç fırça vuruşu ile gerçek tarafları belirterek, altın yaldızlı ve parlak renklerle efsanevî manzaralar yaratılmış daima yaratıcı, şaşırtıcı yeni eserler vermiştir, Onun yeni ve özel dünyasının zenginliğine sonrakiler fazla bir şey katmamışlardır res. 302).

Maruyama Okyo (1733 - 1795) yeni Japonya'da realist resmin kurucusu olarak bilinir. Tabiat görünüşünde bütün bağlardan kurtulma bakımından Okyo'nun sanatı bütün daha önceki Japon resminden ayrılır. Onun resimleri tabiatı doğrudan doğruya aksettirir. Hayvan ve bitkileri öğrendiği gibi değil, gördüğü gibi resmetti (res. 303). Manzaraları ideal kaidelerden uzak serbest incelemelerle ve Avrupa resmine çok yaklaşan bir görüşle yapılmıştır. Bu zamanda birçok Japon resim mektepleri meydana gelmiştir. Bu mekteplerin ortaya koydukları eserler arasında meşhur Japon ağaç oyma renkli gravürleri de vardır.



Res. 303 — Maruyama Okyo : Balıklar

Japon gravürleri : Ağaç bir levha üzerine düz rölyef halinde çizilen bir resim veya desenin kâğıt, deri veya ipek üzerine baskısını çıkararak gravür yapma sanatı Doğu Asya'da çok eskiden beri bilinirdi. Bu sanat düz taş rölyeflerden kâğıt üzerine kopya çıkarmanın eskiden beri âdet olduğu Çin'de bulunmuştur. Daha altıncı yüzyıl sonundan beri böyle ağaç oyma gravürlerin yapıldığı biliniyor. Dokuz ve onuncu yüzyıldan,

tarihli ağaç oymalar kalmıştır. Bu resim yapan sanatçıların başında 1694 te ölen Horonobu gelir. Onun sağlam çizgilerle ve koyu siyah yüzlerle yaptığı insan ve manzara resimleri uzun zaman örnek olmuştur.

1770 te ölen Harunobu Japon resminde yeni bir çığır açmıştır. Çok renkli gravürler fikri onun başında bulunduğu ressamlar grupundan çıkmıştır. Bundan sonra birdenbire renkli gravürler canlandı. Harunobu yeni ve kareye yakın bir şekil ortaya atarak bunu resimlerle doldurdu, onun insanları gerek manzara gerek ev içinde olsun daima gerçek bir yer üzerinde görünürler. Modern elbiseler içinde zarif kadın figürleri sakin bir müzik havası içinde ince güzelliklerle dikkati çeker (res. 304). Harunobu'nun resimleri daha kendisi hayatta iken taklid edilmeğe ve sahteleri yapılmağa başlandı. Zamanının hiç bir ressam ıonun etkisinden kendini kurtaramamıştır.

Eski Japon gravür sanatının son devrinin iki büyük sanatçısı yalnız kendi memleketlerinde değil, Avrupa ve Paris'te de ilk tanınan, şöhret kazanan hattâ popüler olan Katsuşika Hokusai (1760 - 1849) le Ando Hiroşige (1797 - 1858)'dir. Avrupa bunlarla Japonların eski resim sana-

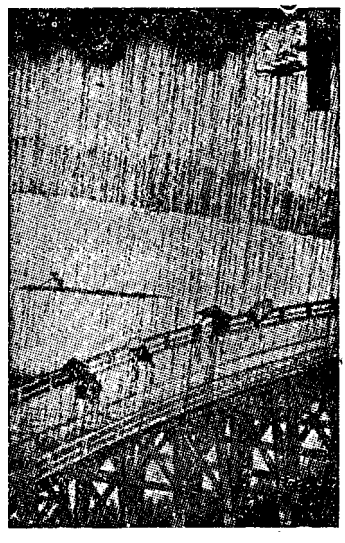
Res. 305 — Hokusai : Fuji dağı ve Mişima geçidi

Res. 304 — Harunobu: Yağmur altında gezinti

tını hayretle tanıyordu Uzak Doğu'nun bu eserlerinden Avrupa ressamları onları birkaç çizgi veya fırça vuruşu ile memleketlerinin tabiatını ne kadar zarif olarak ipek veya pahalı kâğıtlar üzerine sihirbaz gibi resmettikleri, açık renklerle veya güneş ışığı altında Japonya'nın manzara, insan ve hayvanlarını canlandırdıklarını öğreniyorlardı. Empresyonizmin doğuşunda bunların çok etkisi vardır.

Hokusai son devir Japon resminin bütün cereyanlarını bir araya toplayarak yeni bir üslûp meydana getirmiştir. Manzara resimleri arasında Fuji dağının çeşitli görünüşleri çok tanınmıştır. Bu dağın 36 ayrı manzarasını canlandırmıştır (res. 305). Yorulmak bilmeksizin her çeşit hareket halinde insan resimleri, çiçekler ve hayvanlar resmetmiştir. Manzara sanatı dekoratif, anıtsal ve sembolvarîdir. Birçok eserlerinde duvar resimlerinin büyük etkisi görülür. 90 yaşında öldüğü zaman büyük bir ressam olmak için ömrünün birkaç sene daha uzamadığından şikâyet ediyordu.

Hiroşige'ye gelince, Hokusai'den sonra daha on sene kadar yaşıyan bu ressam ancak 1830 dan sonra gittikçe daha fazla manzara resmi yapmağa başlayınca tanınmıştır. Su yolları müfettişi olarak yaptığı gezilerde Japonya'nın çeşitli manzaralarını görerek bunları canlandırmıştır. Manzaralarında çok görülen insanlar onun insan resimlerindeki ustalığını anlatır. Tabiatın değişik anlarını şaşırtıcı bir gerçek yakınlığı ve ince duygularla dolu bir atmosferle yakalamasını biliyor (res. 306).



Res. 306 — Hiroşige: Yağmur altında köprü

1858 deki bir kolera salgınından kendini kurtaramadı. Öleceğini anlayınca yazdığı bir şiirde; şimdi Batı ülkesinin ünlü yerlerini de görmek üzere bir seyahate hazırlandığını anlatır. Batı ülkesi Buda'nın sessiz cennetinin adıdır. Hokusai ile Hiroşige'nin sanatları Japon renkli ağaç gravürcülüğünün yeni bir canlanması fakat aynı zaman son sözü olmuştur.

Bugün bütün eski Çin ve Japon üslûplariyle fakat aynı zamanda bütün yeni Avrupa üslûplarına göre resim yapılmaktadır.

Japon heykelciliği de Budizmin hizmetinde çalışmıştır. Tunç, ağaç ve toprak en çok kullanılan maddelerdir, taş az rol oynar. VIII. yüzyılda Japonya'nın merkezi olan Nara'daki tapınak en yüksek heykel sanatı eserlerini içinde saklamaktadır. XII. yüzyıldan itibaren çehre, vücut ve elbise kıvrımlarında hakikate yakın hatlar kendini gösterir. XIV. yüzyılda Japonya'nın dinî heykelciliği bir şema haline gelmiştir.

Japonlar küçük sanatlar sahasında çok istidatlıdırlar. Ellerinin ustalığı eşsizdir denilebilir. Küçük sanatların bütün çeşitlerini Çin'den almış olmakla beraber, Japon özelliği çok kuvvetle kendini gösterir.

Japon sanatında porselen ikinci derecede bir rol oynar, ekseriya evlerde kullanılır, en iyi Japon porselenleri Hirado adasından gelmektedir. Japon keramik sanatının asıl şöhreti çay merasiminde kullanılan bir cins taş kaplar olup bunların güzelliği çeşitli şekillerine ve sırlarının renk zenginliğine bağlıdır. Burada Japon sanatı Çin'den daha ziyade Kore sanatı etkisi altındadır. Çay kutuları, çay kâseleri ve diğer çay kapları keramik sanatının en güzel eserleri arasında yer alır.

Maden sanatında Japonların en yüksek sanatı kılıç süsleme sanatıdır. Esasen Japonlar umumiyetle silâh yapmakta çok ustadırlar. Japon kılıçları en iyi kılıçlar olarak kabul edilir.

SANAT ESERLERİNİ VE ÜSLÛPLARINI İNCELEME YOLLARI

Bir sanat eseri nasıl incelenir ve anlaşılır? İki üslûp arasındaki ayrılıklar ve bunların özellikleri nasıl belli olur? Avrupa sanatına başlarken bunları örnekleri ile öğrenmek, kavramak faydalı ve lüzumludur. Onun için buradan sonraki sahifeleri tekrar tekrar ve resimlere bakarak okumak gerekir.

Önce bir sanat eserinin nasıl inceleneceğini, hangi metodlarla bir sanat eseri hakkında tam fikir edinilebileceğini görelim. Bunun için bir eseri beş bakımdan gözden geçirmek lâzımdır. I. madde ve teknik. II. konu. III. figür veya Almanya tâbiri ile Geştalt. IV. şekil (biçim), form. V. muhteva (öz). Şimdi bunları sıra ile açıklayalım:

I. Sanat eserinin yapıldığı madde olarak mimarîde taş, tuğla, ağaç, çimento, dolma duvar; teknik olarak da taşların, kirişlerin ve tuğlaların birbirine bağlanması, çatı, kubbe ve tonoz tekniği gibi şeyler incelenmelidir.

Plâstik (Heykel)'de madde olarak mermer, taş, alçı, tunç veya ağaç,

teknik bakımından da bağımsız olarak sanatçının kendi eli ile kendi kafasında canlandırarak yonttuğu, şekillendirdiği heykeller veya bir modele göre taşçı ustası tarafından noktalama âletleriyle mekanik olarak taklid edilmiş heykeller akla gelir.

Resimlerin yapılması için duvar, keten bez (tual), ağaç, karton veya kâğıt kullanılır. Teknik olarak da yağlı boya, sulu boya, karakalem ve diğer usuller gelir.

Küçük sanatların her alanında eserler aynı yoldan incelenir: Meselâ halılarda yünün veya ipeğin kalitesi, halı örme veya kilim dokuma tekniği, çinilerde çini toprağı, sırlama ve perdahlama tekniği, kumaşta madde, ipek, yün, desen, çizgili, damalı, kareli, çiçekli ve sırma işlemeli olabilir.

II. Konu: Mimarîde küçük bir rol oynar. Cami, kilise, tapınak, saray, ev, türbe gibi.

Heykelcilikte konu bir süvari, bir muharebe, bir aile sahnesi, kadın veya erkek heykeli olabilir.

Resimde manzara, natür mort, süvari muharebesi, aile sahnesi, portre ve sairedir.

III. Figür (Geştalt): Mimarîde mimarî organlar, kemerler, sivri kemer, yuvarlak kemer, tavanlar, kubbe, tonoz, duvarlar, nişler, eyvanlar, pencereler, kapılar, payeler, sütunlar ve sütun başlıkları (sütun başlıklarına bakarak bir yapının ortalama hangi yüzyıldan kaldığı anlaşılabilir. Yunan ve Roma devri, Teodosius veya Justinyen devri, Selçuk veya Osmanlı devri sütun başlıkları gibi) bir yapının yuvarlak veya sivri kemerli olması bütün üslûbu belirtecek kadar önemli bir farktır. İslâm mimarîsinde tromplar, pandantifler, mukarnaslar, Türk üçgenleri ve sairedir. Yapı sanatında bu ayrı figürler veya organlar bir araya gelince üslûbu meydana getirirler.

Heykelde insan ve hayvan figürleri, resimde ressamın eserleri için kullandığı manzara motifleri ve insan - hayvan figürleri ve saire vardır.

IV. Şekil ,Form: Safi sanat kıymetlerinin tanınması için en önemli araştırma alanıdır. Bunda sadece eserin sanat kıymeti aranır.

Völflin (Wölfflin) gibi bazı sanat tarihçileri bir taraflı olarak sadece bu araştırmaları yapmışlardır. Mimarîde mekân düzeni (nizamı) ve mekân teşkili, bir yapının içinin şekil kalitesi (üzerimizde bıraktığı duygu), dış etkiyi belirten kitle, duvar yüzleri ışık ve renk düşünülür. Mekân yapıları, kitle yapıları [yani içi dolu olan masif binalar, Hint mâbetlerigibi] vardır.

Heykelde cepheden (önden), yandan görünüş, dikey veya yatay kompozisyon durumuna bakılır.

Resimde kompozisyon, çizgi, konturlar, renk, gölge, ışık gibi şeyler incelenir.

V. Muhteva (Öz) : Derunî, içimizde olan bir şeyi zahirî yapmak (dışarı vurmak), gözle görülebilir bir hale getirmektir ki, bu çok az insanın yapabileceği bir şeydir. Sanatçının en önemli tarafı da budur. Orijinalin kopyadan farkı özde, muhtevadadır. Orijinal bizzat yaratma, kopya yaratılmış bir eserin aynını yapmaktır. Ruhî bir olayın canlandırılması için gerekli olan muhayyele daima ilâhî bir şey olarak görülmüştür. Bir sanat eserinin manevî kıymeti, fikrî kıymeti muhtevadadır. Mimarîde muhteva olgun bir üslûp halinde devirlerin dünya görüşlerini ifade eder. Antik tapınak, Selçuklu türbesi, Gotik katedral, Barok kubbe veya Osmanlı camii gibi.

Plâstik ve resim : Sanatkârın hissettiği şekilde devrin zihniyetini ifade edebilir. Derin bir dindarlık, sevinç veya acı ruhî durumu gösterir.

Şimdi bu beş bakımdan iki Rönesans eserini inceleyelim: 1) Rafael'in Sixtin Meryemi: İtalya'da Piacenza şehrinde San Sisto kilisesi için 1515 de Roma'da yapılmış sonradan Dresden şehri resim galerisine gitmiştir (res. 307). Rafael'in en olgun çağında yaptığı bir tablodur. Bu galeride bir salonda tek başına asılmaktadır. Hiç bir resim onun yanında yer almağa lâyık görülmemiştir.

Madde ve teknik: Keten bez üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Konu: Hıristiyanlık ibadet tablosudur ve mihrap resmi olarak yapılmıştır. Meryem'in kucağında çocuk İsa ile bulutlar arasında gelişini canlandırıyor. Papa Sixtus ve Azize Barbara kendisiyle beraberdirler.

Figürler Leonardo ve Mikelancelo ile Rafael'in yaratmış oldukları İtalyan yüksek Rönesans figürlerinden alınmıştır. Başlar kısmen idealize edilmiş bazan da Papa Sixtus'un başı gibi portre benzerliği ile yapılmıştır. Elbiseler de kısmen draperi, yani vücuda sarılmış kumaş, kısmen papanın kaftanı gibi gerçeğe uygun olarak gösterilmiştir. Papanın üç sıra kuşaklı tacı (Tiara) yanında sol köşede durmaktadır.

Şekil - Form : Kompozisyon üçgen biçiminde simetrik olarak tam bir denge halindedir. Figürlerden Meryem bol kumaşlara sarılmak ve bu kumaşlar âdeta iç taraftan şişirilmiş gibi gösterilmek suretiyle anıtlaştırılmıştır. Kapalı etki bakımından yayların paralel olarak tekrarlanması önemlidir. Yukarda aşağı yayların şemasını çıkaracak olursak papanın kaftanının eteğinin neden dışarı doğru açıldığı belli olur. Meryem bütün kompozisyona hâkim olarak bize doğru yaklaşmakta, diğerleri ona bağlı kalmaktadır. Bütün vücudiyle bulutlar arasından kayıyor. Çıplak çocuk İsa, sağ kolunda oturmuştur. Her ikisi tam cepheden ciddî ve dikkatli bakışlarla seyircilere doğru bakıyorlar. Ayakları dibinde dua eder halde Papa Sixtus II hayranlıkla yukarı Meryem'e bakıyor. Sağda Barbara ya-

na ve aşağı bakıyor. Böylece tablo bir bütün halinde toplanıyor. Üstte yeşil bir perde, altta çocuk meleklerin dayandığı bir korkuluk tabloyu çerçevelemektedir. Aşağıda iki çocuk melek, kompozisyonun alt kısmındaki boşluğu doldurmak için konulmuştur. Tablonun kuvvetli renkleri kırmızı, mavi, yeşil, sarı olarak kullanılmış olup diğer renk nüansları ile gösterişli, koyu bir renk ahengi meydana getiriyorlar.

Res. 307 — Rafael: Sixtin Meryemi
Boyut: 2,65 x 1,96 m.

Muhteva bakımından dinine göre ilâhî büyüklük ve ilâhî korumanın bir sembolü halinde orijinal olarak sanatçının muhayyelesinden doğmuştur. İçinde, ruhunda yaşadığı bir hayali resim olarak canlandırmıştır.

Rafael'in **Sixin Meryemi** yanında bütün İtalyan sanatının en çok tanınmış resmi olan Leonardo'nun **Son akşam yemeği** 1490 tarihlerinde Milâno'da Santa Maria della Grazia manastırının yemek salonunun duvarına yapılmış harap bir halde zamanımıza gelmiştir. Resim fresko tekniği ile değil, duvar üzerine yağlıboya ile yapıldığından rutubet yüzünden daha 1550 de renklerin kabartması ile harap olmuştur (res. 308).

Madde ve teknik : Duvar üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Figürler tabiî büyüklüğün bir buçuk misli kadardır.

Konu : İsa'nın havarilerle birlikte son akşam yemeği olup, İncil'in çok tasvir edilen hikâyelerindendir. İncil'deki cümle: **İçinizden biri bana ihanet edecek.** Resim İsa'nın bu cümleyi söylediği anı canlandırmaktadır. Bu sert cümle söylenmiş ve resme bütün muhtevasının özünü vermiştir.

Res. 308 — Leonardo: Son akşam yemeği

Şekil - Form : Kompozisyon, İsa uzun bir masanın ortasında, havariler tam bir denge halinde üçer kişilik dört grupta ayrılmış ve gruplar ikişer ikişer İsa'nın sağında solunda yer almıştır. Resimde İsa'nın bir yıldırım gibi çarpan cümlesi üzerine havarilerin gösterdikleri tepkiler, derece derece soru, yardıma hazırlık, etrafına bakınmak, ellerini açmak, suçsuzluğunu anlatmak gibi etkiler halinde belirmiştir. En heyecanlı sahne İsa'nın sağında hiddetle bıçağını yakalayan Sen Piyer, elinde para kesesi ile korkudan sinmiş, çehresi karanlıkta kalmış olan hain Yudas ve kız gibi masum bir yüzle gösterilen Sen Jan'dan ibaret gruptur. Tam ortada diğerlerinden ayrı halde duran İsa'nın başı aydınlık pencerenin ortasına biraz yana gelmiş olup ifadenin kuvvetini artırmaktadır. Başların aynı hizaya gelmesinden (izokefali) kaçınılmış, figürlerden bir kısmı kalkar, bir kısmı çöker vaziyette gösterilerek bir dalgalı hat meydana getirilmiştir. İsa sessizce duruyor, gözlerini yere eğip ellerini açıyor. Bu hareketsiz duruş onun söylediği sözün kuvvetini büsbütün artırmıştır. Bu hikâyenin başka türlü canlandırılamıyacağı resme bakar bakmaz belli oluyor.

Leonardo yüksek bir etkiye varmak için çok cesaretli değişiklikler yapmıştır. Bu defa masa pek küçüktür, 13 kişinin burada oturabilmesi-

ne imkân yoktur. Leonardo uzun bir masanın arkasında havarilerin kaybolmasını önlemek istiyor ve böylece insanlar o kadar kuvvetle beliriyor ki masanın küçüklüğü göze bile çarpmıyor. Bu sayede figürleri bir grup halinde toplayıp asıl figür İsa ile münasebet haline getirmek imkânı kazanılmıştır.

Yanlarda profilden görünen iki figür hareketsizdir; fakat bunlardan İsa'ya doğru gittikçe artan bir hareket var. İsa'nın solunda oturan havari sanki birdenbire önünde bir uçurum görmüş gibi ellerini açarak geri çekiliyor, sağda Sen Jan, Yudas ve Sen Piyer grupunda Sen Jan başını Sen Piyer'e doğru eğiyor ve böylece arada açılan boşlukta İsa yalnız başına ilk anda göze çarpacak şekilde belirtiliyor.

Muhteva - Öz : İncil'de anlatılan bir olayı sanatçı muhayyelesinde canlandırarak resim haline getiriyor. İçindeki duyguların orijinal bir ifadesini veriyor.

Son akşam yemeği Leonardo'nun en büyük eseri ve aynı zamanda İtalyan Rönesansının tam olgunluğa erişmiş ilk tablosudur.

2) Üslûpların özellikleri nasıl anlaşılır?

Bunun için Avrupa sanatı ve medeniyetini meydana getiren iki büyük üslûbu karşılaştıralım. On altınca yüzyıl Rönesans sanatı ile on yedinci yüzyıl Barok sanatının hâkim vasıflarını 5 kategori halinde gözden geçirebiliriz:

Rönesans	Barok
1 — Çizgi ve desen üslûbu (Taktik, objektif)	Işık-gölge üslûbu (Optik, sübjektif)

Rönesanstan Barok'a geçiş çizgiden, desenden, ışık - gölgeye geçiş yani çizginin kıymetten düşürülmesi ışık - gölgenin hâkim olması demektir. Rönesans eserleri taktik ve objektiftir yani elle dokunulabilir konturlar takip edilebilir ve olduğu gibi görünür. Barok eserler optik ve sübjektiftir, yani gözle görülebilir konturlar takip edilemez ve her şeyi göründüğü gibi aksettirir. Rönesans sakin ve durgun bir üslûptur. Barok hareketli bir üslûptur, ileri geri hareketler vardır. Rönesansta her yüzey kesin olarak çevrelenmiştir. Barok bunları sınırlamıyor ve konturları çoğaltıyor. Duvar hareket etkisi kazanıyor.

2 — Yüzey üslûbu ..... Derinlik üslûbu

Derinliği olmayan bir yapı tabiî düşünülemez, bununla beraber Rönesans'ın yuvarlak binaları bile yüzeyci üslûba girer. Bunların etrafı dolaşılsa bile bir derinlik etkisi uyanmaz. Her taraftan aynı olan bu yapı-

lar yerine Barok, bir yönü olan yapılar, değişik, bir ön, bir arka meydana getiriyor. Yüzeyci üslûptaki binalarda ileri fırlayan kısımlar, köşe çıkıntıları bulunsa bile bunlar yine yüzey etkili bırakır. Ancak Barok'da orta kısım başka çeşit payeler, sütunlar ve dekorasyonla değişik bir nizamda yapılıyor ve bakışlar derinliğine bir harekete zorlanıyor. Bunun en son gelişmesi tavanın baştan başa tablo ile kaplanarak gözden kaybedilmesidir. Yukarı bakınca artık tavan değil, sadece resimler görünür. Barok çeşitli görünüşler arıyor, yaylanmış ve köşeleri yassılatılmış cephelerle göz derine çekiliyor. Rönesanstan Barok'a geçiş yüzeyden derinliğe geçiştir. Rönesansta çeşitli kısımlar yüzey hatları halinde görünüyor. Barok arka arkaya bir düzen kuruyor. Konturlar kıymetten düşünce yüzeyler de kıymetten düşüyor, göz şekilleri ön ve arka anlamında birleştiriyor.

Barok düzende şekiller kıvrılıp açılır.

3 — Kapalı üslûp (Sükûn) ..... Açık üslûp (Hareket)
△ △

Buna tektonik, atektonik üslûp da denilebilir. Tektonik üslûp belli kurallar ve düzenlerle; buna karşılık atektonik üslûp gizli kurallar ve düzenlerle kendini gösterir. Barok düzenini gizliyor. Meselâ mimarîde dekorları gelişigüzel yapılmış gibi göstermek istiyor, iki pencere sırası arasında sınır yoktur. Barok — △ O gibi salt geometrik şekillerden kaçınıyor, daireyi uzatarak oval yapıyor, buna bir yön veriyor O O diğer şekiller kıvrılıp açılıyor ⁓ △ durgun katı şekiller akıcı bir hal alıyor. Rönesansın kapalılığı ile belirten temel oranlı dikdörtgeni barok'ta yer alamiyor (*).

Barok sürprizlerle oynar. Gerçi düzen yerini bir düzensizliğe bırakmıyor, fakat yalnız düzende bir gevşeme oluyor.

(*) Temel oran veya asıl adı ile Sectio Aurea (Seksiyon Avrea - Altın ölçü) Yunan - Roma eski çağından gelen ve bütün Rönesans sanatında hâkim olan, mimarî, resim ve heykelde değişmez kanunları meydana getiren bir oran hesabı idi. Bütün ölçüler buna dayanıyordu. Şimdi bu orantıyı açıklayalım:

A B C

$$\frac{AB}{BC} = \frac{AB}{AC}$$

Yani küçük parçanın büyük parçaya oranı büyük parçanın bütüne oranı ile eşit olmalıdır. Yüzeyde ve derinlikte de bu oran değişmez. Rönesans yapılarının cepheleri ve duvar yüzleriyle kemerler buna göre oranlıdır. Resim ve heykelde de bu prensip hâkim olmuştur.

4 — Çokluk ..... Birlik

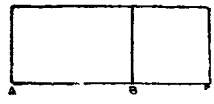
Rönesansta şekillerin ayrı ayrı belirtilmesi ve kendi başlarına kalması yerine Barok ayrı şekilleri, parçayı, bütüne bağlı hale getiriyor. Kısımlar hâkim bir ana motife bağlanıyor ve ancak bütünle birlikte etki yapmakla bir anlam ve özellik kazanıyor. Rönesansta görünüşteki birliğe rağmen çokluk vardır, bir yapıdan veya tablo içerisinden bazı kısımları ayırmak kabildir. Meselâ Rafael'in, **Sixtin Meryemi**'nde her figür ayrı ayrı ve yalnız başına görülse yine kıymetinden bir şey kaybetmez, mânası vardır. Barok tablolarda ise hiç bir kısım çıkarılamaz, çıkarılsa da mana kalmaz.

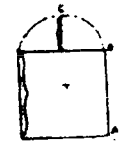
5 — Vuzuh ..... Vuzuhsuzluk

Kolay anlaşılan şekillerde tamamiyle açık belli bir güzellik vardır, bir de bunun yanında sebepleri doğrudan doğruya ve iyi anlaşılmayan, esrarlı, her zaman başka türlü görünen bir güzellik vardır. Birincisi klâsik Rönesans tipi, diğeri Barok tipi güzelliktir. Rönesans sanatçıları tam bir vuzuhla bir yazı gibi açık çalışmışlardır. Eserleri bakar bakmaz anlaşılır. Barok'ta vuzuhsuza, bitmemişe, kendini tamamen göstermeyen, daimî oluş halinde kalan şeylere doğru bir meyil vardır. Barok birbirini kesen yüzeyleri sever ve kesişmeler şekil görünüşünü vuzuhsuzlaştırıyor. Barok binalarda çok çeşitli manzaralar vardır. Bunlar bir bakışta kavranamaz. Rönesans ve Barok eserlerinin, mimarî, resim veya plâstik (heykel) olsun, duygularımız üzerinde bıraktıkları etkiler de birbirinden farklıdır.

Rönesans eserleri	**Barok eserler**
Hafif	Sıkıntılı
Ferah	Ağır
Sakin	Hareketli

bir etki bırakırlar.





Mikelancelo'ya kadar sanatçılar sıkı sıkıya buna uydular. Rafael'in Roma'da Sen Piyer kilisesi için hazırladığı plân o kadar düzgün oranlanmıştı ki, bir tek ölçüden bütün ölçüleri çıkarmak kabildi. Bu kurallar ve oranlamalar dokunulmaz bir kanun haline gelmiş, ancak Mikelancelo gibi bir dâhi bunlarla mücadele edebilmiş, bunların dışına çıkabilmiştir.

Şimdi bazı eserler üzerinde durarak yukarıda anlatmağa çalıştığımız üslûp farkları gösterelim:

Önce bir Rönesans kilisesinin içi ile bir Barok kilisesinin içini karşılaştıralım.

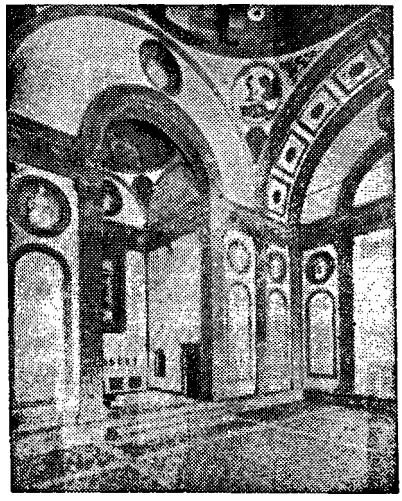
Rönesans için :

Floransa'da Brünelleski'nin Pazzi kilisenin için (res. 309).

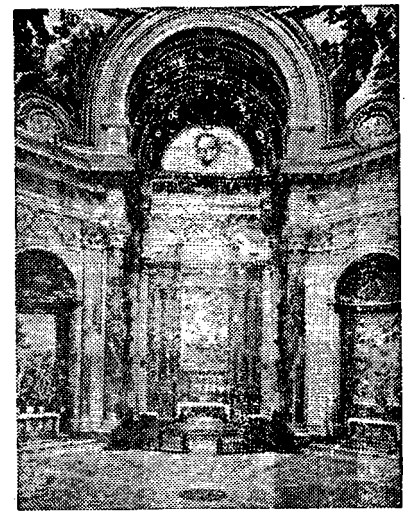
Barok için :

Roma'da Borromini'nin Sent Agnez kilisesinin içi (res. 310).

Rönesans kilisesinde bütün şekiller belirli olarak sınırlandırılmış, her şey değişmez oranlara göre ayarlanmıştır. Düz duvarlar üzerinde sakin



Res. 309 — Floransa: Pazzi kilisesinin içi

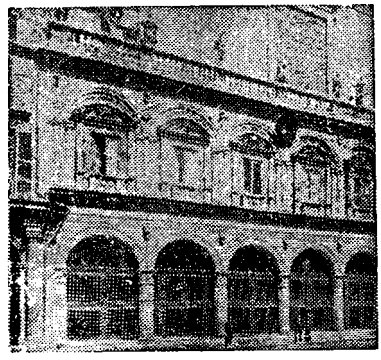


Res. 310 — Roma: Sent Agnez kilisesinin içi

bir ışık herhangi bir gölge oyununa yer vermiyor. Sınırlar iyice belli olduğundan derinlik etkisi yoktur. Aynı kıymette şekiller yanyana, üst üste yer almıştır. Her şekil elle dokunulabilir halde belirlidir. Kolay anlaşılan, ferah, hafif ve sakin bir mekân yapısıdır. Rölyefler mimarîye bağlı onun emri altındadır. Duvarın plâstik olarak şekil alması burada Rönesans üslûbunun ana problemi halinde görünüyor. Alt kısımlar daha yüksek olup temel orana uydurulmuş ve mekân ritmik bir ahenk kazanmıştır.

Barok kiliseye gelince birdenbire kuvvetli ışık - gölge etkileri ile hareketli bir görünüş vardır. Şekillerinin sınırları belirsizdir. Daima değişen ışık - gölge mimarî şekillerinin yanında bağımsız bir rol oynuyor,

önem kazanıyor. Gölge başlı başına rol oynayacak kadar kuvvetlenip çeşitli kısımları birbirine bağlıyor veya birbirinden ayırıyor. Mimarî şekilleri kısmen örtüp kısmen açıkta bırakan gölgelerle optik, elle dokunulması mümkün olmayan bir görünüş hâkim olmuştur. Şekiller bir bütün halinde birbirine karışmış ayrı kısımlar özel kıymetlerini kaybetmişlerdir. Bütün duvara bir hareket gelmiş, değişmez her zaman aynı olan görünüşler yerine burada mekânın bütünü daima değişiyor. Sanki nefes alıp verme gibi bir hal var. Köşeler yarım silindir biçiminde nişlerle yuvarlatılmış ve yan eksen belirtilmiştir. Büyük yuvarlak kemerin iki tarafında kubbeye doğru duvarlar baştan başa resimle kaplanarak kaybedilmiş böylece yukarıya doğru da duvar üzerinde derinlik etkisi elde edilmiştir. Mimar, ressam, heykelci hep birlikte çalışarak baş döndürücü zenginlikte bir bütün meydana getirmişlerdir.



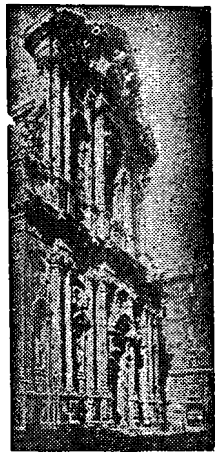
Res. 311 — Roma: Santi Apostoli kilisesi

Dış görünüşler için diğer misalleri ele alalım:

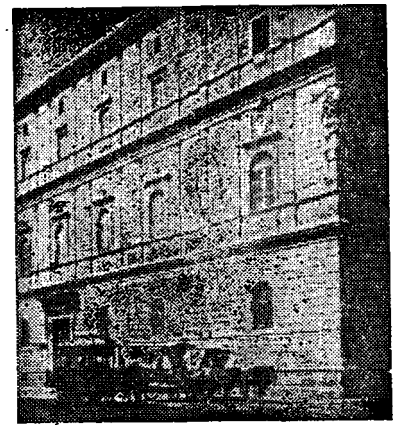
Roma'da Santi Apostoli kilisesinin önünde Rönesans devrinin başından, iki katlı, yuvarlak kemerli açık bir hol kısmı vardır. Alt katta payeler, üst katta ince sütunlar yuvarlak kemerleri taşıyordu. On sekizinci yüzyılda üst kat bu sistemi bozmadan kapatılmıştır. Burada üst kat alt katın sakin, kesin konturlar ve hatlarla yapılmış sert karakterine zıd olarak hareket etkisi bırakan bir duvarla kapatılmıştır. Pencere alınlıkları kemer ayakları hizasından yukarıdadır, çatı korkulukları üzerindeki heykeller orta kısımla köşeleri belirtecek şekilde sıralanmıştır. Resmin kenarında bulunan orta pencere de duvar yüzünden dışarı fırlamaktadır, değişik bir yapısı vardır (resimde binanın sağ tarafı kesiktir). Fakat ikinci katta asıl ışık - gölge tesiri bırakan şey mimarî şekillerin plâstik görünüşünü ve ayrı ayrı tek başlarına duruş hallerini kaybetmelerinden ileri geliyor (res. 311). Alt katın payeleri ve kemerleri bunun yanında bambaşka

ve gerçek plâstik kıymetler halinde göze çarpıyor. Pencere alınlıklarının köşelerinin kırılması ile elde edilen hareket etkisi, kemerler ve bunları taşıyan sütunların şekillerinin birbirine karışması gibi şeyler değil, bütün olarak beliren ve her şeyi sürükleyen bir harekettir. Burada artık kemerleri taşıyan sütunları plâstik şekiller halinde ayırd etmek imkânsızdır. Motiflerin birbiri içine girmesi ile (Kemer ve alınlıkta olduğu gibi) bunların görünüşü öylesine karışıyor ki artık tek tek şekiller yerine duvar yüzünün toplu bir hareketi ve bütünü kavranıyor.

Böyle toplu bir hareketin büyük ölçüde nasıl kendini belli edeceğini Roma'da S. Andrea kilisesinin muhteşem cephesi gibi bir misalde açıkça görebiliriz (res. 312). Burada artık ayrı şekiller umumî görünüş içinde tamamiyle kaybolmuştur. Rönesans üslûbundan farklı olarak kuvvetli bir hareket etkisi uyandırmak için dinamik çarelere başvurulmuş, orta kısmın ileri fırlaması, kornişlerin, alınlıkların kırılması gibi şeylerle şekiller iç içe geçerek bütün duvarda gözle görülecek şekilde bir hareket oyunu doğuyor. Burada kilisenin cephesinde gördüğümüz belli başlı şekilleri çizmek istersek bunun ne kadar güç olacağı veya ne kadar az belirli kontur bulunabileceği meydandadır. Buna karşılık bir Rönesans eserinde bütün şekiller inceden inceye çizilerek cephenin bütünü resmedilebilir.



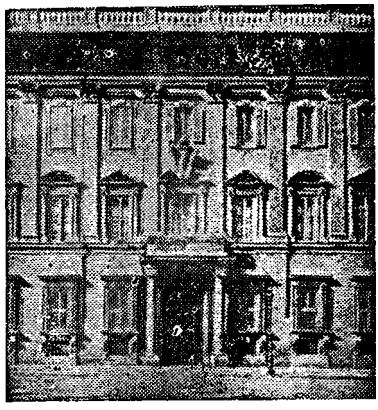
Res. 312 — Roma: S. Andrea kilisesinin cephesi



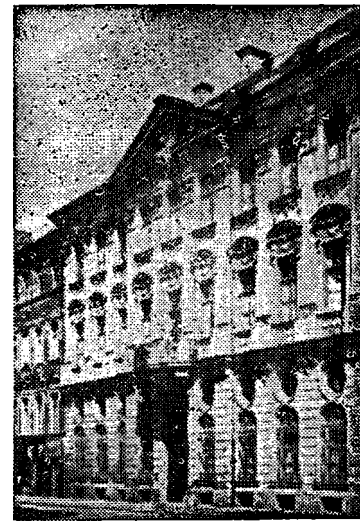
Res. 313 — Roma : Kançelleria sarayı

Floransa'da Rucelai sarayı bütün katları ve her katta birbirine eşit olarak yanyana sıralanan pencerelerin tamamen aynı kıymette olduğu bir Rönesans sarayıdır. Kendi kendine bir bütün olan bağımsız kısımların

(Katlar, pencereler, kapılar gibi) yanyana ve üst üste sıralandığı bir sistemi var (bk. res. 158). Roma'da Kançelleria sarayında şekillerin daha sıkı bir düzenle teşkilâtlandırıldığı görülmektedir (res. 313). Burada pencereler arasındaki küçük, dar sahalar da bağımsız başlı başına kıymetleri olan kısımlar haline gelmiştir. Alt kat daha sade ve ikinci derecede belirsiz bırakılmasına rağmen hâlâ kendi başına bir unsurdur ve kendine has bir güzelliği vardır. Bu sarayın barok üslûpta karşılığı Roma'da Berni'nin Odeskalki sarayıdır (res. 314). Burada iki üst kat boydan boya uzanan duvar payeleri ile birleştirilmiştir. Buna kolosal nizam denir ve bu bütün Avrupa saray binaları için örnek olmuştur. Alt kat artık bağımsızlığını kaybederek taban haline geliyor. Orta katta pencere alınlıkları bir üçgen, bir yay olarak değişik şekiller almışlardır.

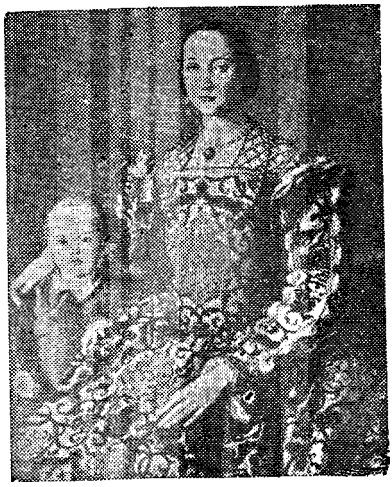


Res. 314 — Roma: Odeskalki sarayı



Res. 315 — Münih: Holnştayn sarayı cephesi

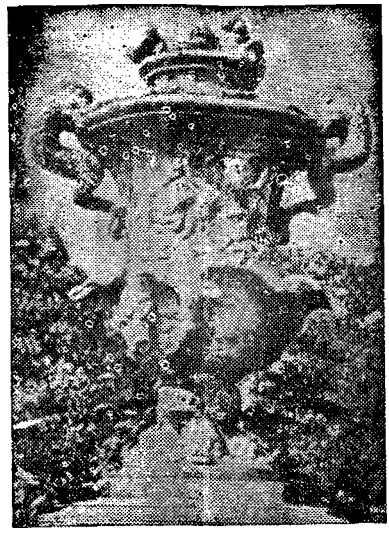
Kançelleria'da her duvar parçası, her pencere, her paye belirli olarak kendi bağımsızlığı ve güzelliğini gösterirken burada artık ayrı şekiller hep birlikte toplu bir etki bırakarak bütünün içinde kaybolmaktadır. Duvar payeleri arasındaki sahaların bütünün dışında ayrı bir kıymeti kalmamıştır. Odeskalki sarayı bir başlangıçtır, daha sonra bu gelişme artmıştır. Meselâ Münih'de Holnştayn sarayı cephesi baştan başa hareketli bir yüzey olmuştur. Hiç bir duvar parçası belli değildir, pencereler duvar payeleri ile bir olmuş ve duvar payeleri tektonik önemlerini hemen hemen kaybetmişlerdir (res. 315).



Res. 316 — Bronzino: Kadın ve çocuğu

Res. 317 — Velaskez: Küçük prenses

Res. 318 — Holbayn: Bir Türk vazosu resmi



Res. 319 — Viyana: Şvarsenberg parkında mermerden rokoko vazo

Şimdi de iki resmi karşılaştıralım. Bronzino, **Kadın ve Çocuğu** portresinde başların çizilmesinde ve zengin işlemeli elbisenin resmedilmesinde keskin çizgilerle ve çok belirli yüzeylerle çalışmıştır (res. 316). Bir insan gözünün bütün detayları bu kadar incelikle görebilmesine imkân yoktur. Bu kitaplarla dolu bir rafı resmederken her kitabı açıkça be-

lirterek birbirinden ayırmak gibi bir şeydir. Halbuki toplu görünüş altında sadece ayrı şekilleri bazan tamamen bazan bir dereceye kadar yok eden bir pırıltıdan başka bir şey yoktur.

Velaskez böyle görünüşleri, pırıltıları yakalayan bir ressamdır. Onun **Küçük prenses**'i zikzak örneği ile işlenmiş elbise taşıyor (res. 317). Fakat ressam bize elbisenin işlemelerini değil, tamamının pırıltılı tablosunu gösteriyor. Uzaktan bakınca örneğin ne olduğu belli oluyor. Fakat bunları bir kalemin ucu ile takip edemiyoruz. Zikzak işlemeler bir görünüp bir kayboluyor, kumaşın parlak renkleri her şeye hâkim oluyor, ışık dalgalarının ritmi kesin bir rol oynuyor. Saçların yumuşaklığı ve parlaklığı âdeta hissedilecek gibidir, fakat tek tek kıvrımlar ve tek tek saçlar gösterilmemiş sadece ışık dalgası halinde bunlara işaret edilmiştir.

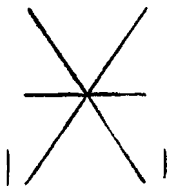
Son olarak Holbayn'ın yaptığı bir kulplu vazo deseni ile Viyana'da bir parkta bulunan mermerden yapılmış rokoko üslûbunda bir vazoyu karşılaştıralım (res. 318). Holbayn'ın vazosunda kendini tamamen açığa vuran bir şekil güzelliği, Viyanadaki vazoda ise tamamen kavranması mümkün olmayan gizli esrarlı bir güzellik vardır. Holbayn bir yazı gibi kolay okunan, konturları sert çizgilerle belirtilmiş ve üzerindeki motiflerin tam manasıyle görünmesinden doğan bir etki yaratıyor. Halbuki rokoko vazosunu yapan sanatçı bilhassa bundan kaçınmıştır. Nereden bakılırsa bakılsın bu mermer vazonun şekli hiç bir zaman tam olarak kavranıp çizilemez. Işık - gölge eseri olan bu vazo sayısız bir etki uyandırır (res. 319).

Res. 320 — Baroccio:
Son akşam yemeği

Baroccio (Barocchio) (1528 - 1612)'nun **Son akşam yemeği** Urbino katedrali için yapılmıştır.

Keten bez (tuval) üzerine yağlı boya bir tablodur. Akşam yemeğinde başka bir anı anlatıyor. İsa ekmek ve şarabı takdis ediyor. İsa her zamanki çehresiyle görülüyor, figürler geniş elbiselere sarılmış, üstte uçuşan melekler var. Masa, ortada İsa, 12 Havari ile birlikte bunun etrafında yer almıştır. İsa ortada fakat arka tarafta resmin içindedir. Karşılıklı birer sıra halinde dizilen figürler seyirciyi İsa'ya doğru çeken dar bir yol meydana getiriyorlar. Derinlik ve ışık- gölge, resmin bütünlüğünü sağlıyor

Ön planda özel durumlarda gösterilmiş figürler vardır. Sağ tarafta öne eğilmiş bir delikanlı bakışlarımızı derinliğe doğru sürüklüyor. Masanın etrafındaki figürlerden Yudas beri taraftadır. Yudas ve diğer iki havari ile diyagonal pencereye kadar uzanıyor. Burada karşılıklı iki üçgen kompozisyon vardır, İsa'dan yukarıya doğru ve melekle öne doğru uzanıyor, bunlar iki diyagonal eksen halindedir. Fakat bütün olarak orta eksenle simetrik bir kompozisyondur. Şeması: solda önde uzatılmış sağ kol masanın yatayını tekrarlıyor. Kenarlarda iki dikey figür yer almıştır. Arkada iki kapıdan odanın içine bakan figürler görünüyor. Baroccio manierizm denilen üslûbun sonuna girmektedir. Bu, boşlukta duran figürler, geniş elbiselere sarılarak vücudun kıymetten düşürülmesi ve çok küçük başlar halinde kendini gösterir. Köşelerde gündelik hayatı canlandıran resimler göze çarpıyor.



Resmin şeması

MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞINCA LİSE SINIFLARINA YENİ DERS KİTABI OLARAK KABUL EDİLEN KİTAPLAR

Özdemir Sarıca - Ömer Özcan ve Mahir Ünlü
Türk Dili ve Edebiyatı I
Türk Dili ve Edebiyatı II
Türk Dili ve Edebiyatı III

Kemal Demiray - M. Nihat Özön
Türk Dili ve Edebiyatı I
Türk Dili ve Edebiyatı II
Türk Dili ve Edebiyatı III

İhsan Yaşar Balkır
Örnekli Türk ve Batı Edebiyatı I
Örnekli Türk ve Batı Edebiyatı II
Örnekli Türk ve Batı Edebiyatı III

Kemal Demiray
Temel Dilbilgisi I - II - III

Fahriye Çetinkanat - Neriman Serdarlar
Türkiye Cumhuriyeti Tarihi I - III

Arif Müfit Mansel
Oktay Aslanapa
Sanat Tarihi II

Oktay Aslanapa
Türk ve İslâm Sanatı III

Burhan Toprak
Sanat Tarihi II - III

Dr. Nurettin Seçkin
Coğrafya I (Genel)
Devletler Coğrafyası II

Turan Tanın
Aritmetik ve Cebir I
Cebir Dersleri II Fen
Cebir Dersleri II Ed.
Cebir Dersleri III Fen
Cebir Dersleri III Ed.

Turan Tanın
Geometri Dersleri I
Geometri Dersleri II Fen
Geometri Dersleri II Ed.
Geometri Dersleri III Fen

Hilmiye Dener
Cebir I
Cebir II Fen
Cebir II Ed.
Cebir III (Fen kolu)
Cebir III (Edebiyat kolu)

Reşat Otman
Fizik I
Fizik II (Fen)
Fizik II (Ed.)
Fizik III (Fen)
Fizik III (Ed.)

Hayri Dener
Fizik Dersleri I
Fizik Dersleri II (Fen ve Ed.)
Fizik Dersleri III (Fen)
Fizik Dersleri III (Ed.)

Turan Tanın - M. Erev
Astronomi (Ed.)

İhsan Irk
Astronomi (Ed.)

Dr. Muammer Dizer
Astronomi (Fen kolu)
Astronomi (Ed. kolu)

Nurettin Topçu
Mantık
Felsefe
Sosyoloji

Vedat Öztürk
Felsefe Dersleri

Lütfi Erçin - Numan Eken
Jeoloji III

E. V. Gatenby
A Direct Method English Course I
A Direct Method English Course II
A Direct Method English Course III

Mehmet Hocaoğlu
Din Bilgisi — Lise I - II

İNKILÂP ve AKA
KİTABEVLERİ Koll. Şti.
İstanbul, Ankara Caddesi No. 95

Kapak: Derman Över
Filmler: Ebru Grafik 27 28 77
Kapak Baskısı: Çetin Ofset 27 32 87

Fiyatı 1000 Kuruş